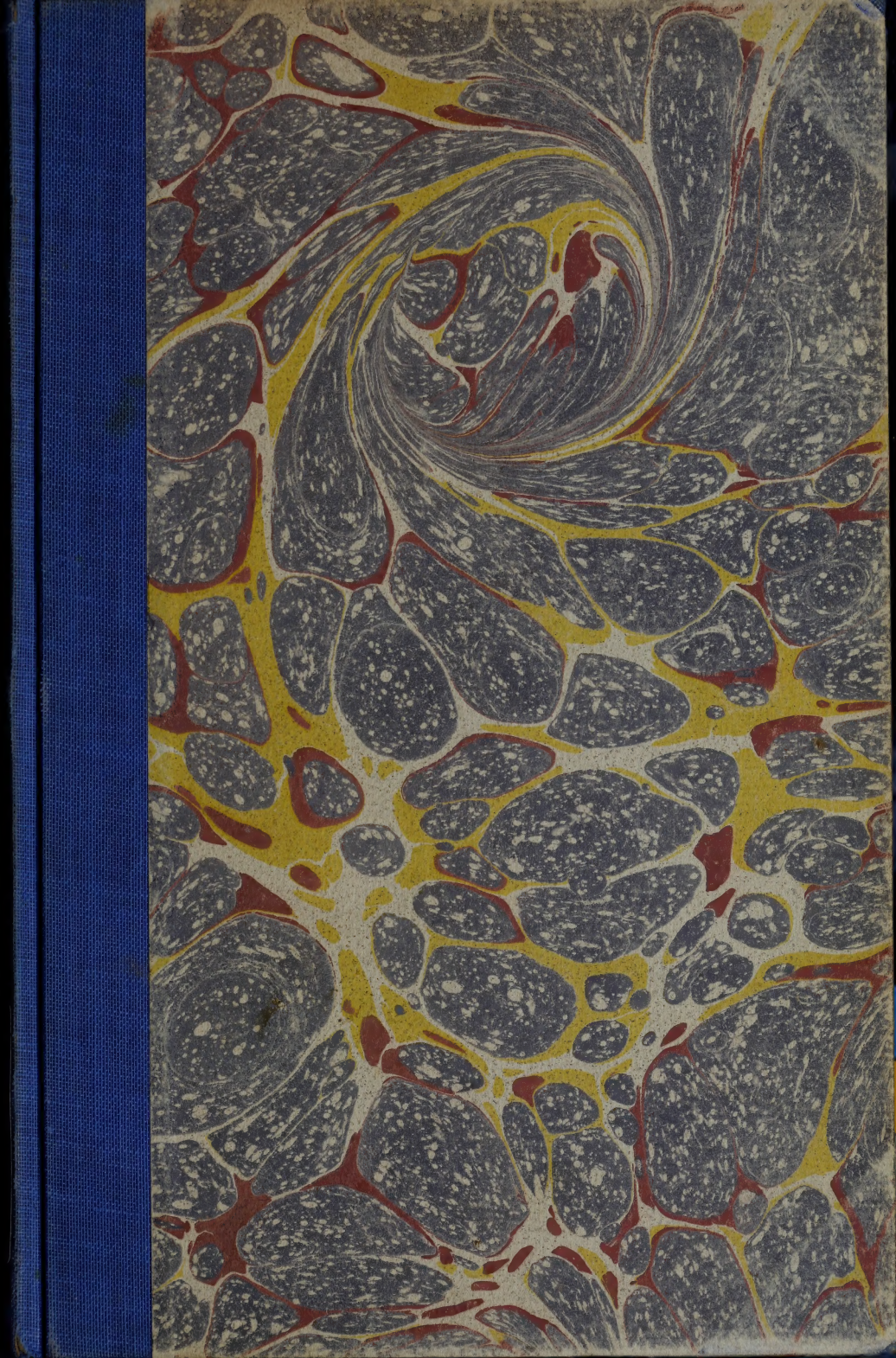


lose. 1.50 Geschenk des Verfassers. Dr. Hunzel

Kunst- und Wanderstudien aus der Schweiz

von

J. Rudolf Rahn.

Wien.
Verlag von Georg Paul Faesy.
1883.

Kunst-

und

Wanderstudien

aus der

Schweiz

von

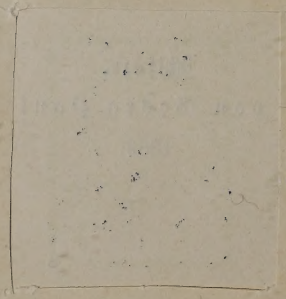
J. Rudolf Rahn.

Wien.
Verlag von Georg Paul Faesy.
1883.

Conrad Ferdinand Meyer

in Freundschaft zugeeignet.

eundzwanzig Jahren z
terte. Die zuerst als
ngen an die Bürki'sch
reisen bekannt. Aber i
wird mir den Wiede



Vorwort.

Die vorliegende Sammlung besteht aus Abhandlungen und Vorträgen, deren einige schon in zerstreuten Blättern gedruckt worden sind. Die Gründe, welche mich zu nochmaliger Veröffentlichung derselben bewogen haben, sind verschiedener Art. Zuvörderst schien es wünschenswerth, durch eine Reihe gewählter Bilder eine möglichst weite und vielseitige Umschau in der Geschichte der heimischen Kunstentwickelung zu eröffnen. Die Wahl mehrerer Stoffe sodann hängt mit persönlichen Erinnerungen zusammen, welche für mich an dieselben sich knüpfen. Eine solche Lieblingsstätte ist das Kloster Wettingen mit seinen Schätzen, welche die Continuität der Kunstentwickelung vom XIII. Jahrhundert bis zur Barockzeit belegen. Die dort empfangenen Jugendeindrücke waren nicht der kleinste Theil der treibenden Kraft, welche mich vor jetzt mehr als zweiundzwanzig Jahren zur Wahl meines Lebensberufes begeisterte. Die zuerst als Feuilleton erschienenen „Erinnerungen an die Bürki'sche Sammlung" wurden in weiten Kreisen bekannt. Aber ich glaube: kein wackerer Eidgenosse wird mir den Wiederabdruck dieser

Blätter verargen. Ebenso sehr, wenn auch aus einem anderen Standpunkte, wird man es billigen, daß der Anlaß ergriffen wurde, durch den Neudruck meiner zuerst als „Neujahrsblatt der Zürcherischen Künstlergesellschaft für 1874" erschienenen Biographie Aurel Robert's das Andenken eines edlen Verstorbenen und Bruders eines großen Todten zu sichern, dessen Kunst so liebenswürdig ist, wie es sein schlichtes und reines Wesen war.

Selbstverständlich ist keine dieser Abhandlungen unverändert zum Wiederabdrucke gelangt. Diesem ist eine abermalige Vertiefung in die Stoffe und eine gründliche Läuterung der Darstellung vorausgegangen.

Zum ersten Male gedruckt sind die Vorträge „Kunst und Leben," über „Bernardino Luini," über „das Bürgerhaus und den Edelsitz im XVI. und XVII. Jahrhundert" und die „Wanderstudien aus Tessin." Diese letzteren sind mit besonderer Liebe geschrieben und werden hoffentlich zu erneuerter Durchforschung eines von Natur und Kunst gleichermaßen gesegneten Landes verlocken.

So möge denn das Büchlein einen geneigten Leserkreis und eine berufene Kritik finden, welche es in keinem anderen Sinne nimmt, als ich es gebe: anspruchslos, als eine Sammlung leicht entworfener Bilder!

Zürich, im November 1882.

J. R. Rahn.

Inhalt.

Seite

Vorwort V

Kunst und Leben 1

Karls des Kahlen Gebetbuch in der Königlichen Schatzkammer in München 18

Kloster Wettingen 41

Studien über die Pariser Liederhandschrift 79

Wanderungen im Tessin 110

Bernardino Luini 220

Das schweizerische Bürgerhaus und der Edelsitz im XVI. und XVII. Jahrhundert 246

Fahrten und Werke des Bündner Malers Hans Ardüser im XVI. und XVII. Jahrhundert 272

Erinnerungen an die Bürki'sche Sammlung 298

Aurel Robert 346

Kunst und Leben.

1878.

Es ist noch gar nicht lange her, seit die Beschäftigung mit der Kunst der mittleren und neueren Jahrhunderte den Charakter einer methodischen Forschung empfangen und von Seiten der Historiker die Anerkennung als ein Theil ihrer eigenen Wissenschaft gefunden hat. Selten und auch nur beiläufig haben ältere Historiker ihr Augenmerk auf die allgemeinen Culturverhältnisse gerichtet. Erst die neuere Geschichtsschreibung hat auch diese in den Bereich der Forschung gezogen. Sie trachtet, nicht blos Ereignisse und Persönlichkeiten, sondern auch die geistige Atmosphäre zu schildern, in der sich jene vollzogen und diese lebten.

Zu den mannigfaltigen Aeußerungen, in denen sich das Culturleben der Völker, ihre Stimmungen und Anschauungen wiederspiegeln, gehören die Wandelungen auf dem Gebiete der Kunst. Wie bezeichnend ist der romanische Stil als der Ausdruck einer christlich-germanischen Cultur, die sich noch stets fort aus antiken Wurzeln nährt. Oder man verfolge die Entwickelungsphasen der Gothik: mit der

Blüthezeit des Mittelalters fällt ihr Ursprung zusammen; ihre weitere Ausbildung ist der folgerichtige Ausdruck des zünftigen, bürgerlichen Geistes, der seit dem XIII. Jahrhundert zu herrschen begann, und mit der Verknöcherung des Städtelebens und der einseitigen Zuspitzung der bürgerlichen Anschauungen hält auch der Verfall des altfränkischen Stiles — seine Ausartung zum handwerklichen Schematismus Schritt.

Und was die Umschau über den allgemeinen Entwickelungsgang der Künste lehrt, ist wieder im Einzelnen und Kleinen zu beobachten. Auch solche Monumente, die nicht den Anspruch erheben, als tonangebende Belege des Fortschrittes zu gelten, Denkmäler wie die meisten, welche die Schweiz besitzt, haben ein Anrecht, als historische Marksteine gewürdigt zu werden. Es gilt dies von den Schöpfungen der romanischen Baukunst, denn deutlicher als ihn weder die Erzeugnisse der Literatur, noch die geschichtlichen Urkunden und Annalen der Zeit zu geben vermöchten, haben die Eigenart dreier Nationalitäten und die kirchlichen Verhältnisse des hohen Mittelalters in denselben ihren Ausdruck gefunden.

Da hat die Westschweiz eine Gruppe von Bauten aufzuweisen, die einen durchaus fremdartigen Charakter tragen.[1]) Sie sind auch von Fremden, oder doch unter dem Einflusse auswärtiger Vorbilder errichtet worden. Man erkennt in denselben die Ausläufer einer Bauschule, die

[1]) Die ehemaligen Stiftskirchen von Romainmotier, Payerne, Grandson und Münchenwyler.

ihren Sitz in der benachbarten Bourgogne hatte, und deren Einflüsse, getragen von den zahlreichen Colonien des Cluniacenserordens, sich über weite Gebiete erstreckten. Eine dieser Bauten, die aus dem XII. Jahrhundert stammende Kirche Saint-Jean zu Grandson, ist so beschaffen, daß es nicht befremden würde, dieselben Formen und Constructionen am unteren Laufe der Rhone wieder zu finden. Aber noch viel weiter, bis zum oberen Gebiete der Aare haben die Einwirkungen dieser südfranzösisch-burgundischen Schule gereicht; ihre äußerste Tragweite ist durch die Ruinen der ehemaligen Stiftskirche von Rüggisberg bezeichnet, und fast so weit sind dann noch einmal dieselben Einflüsse im Gefolge des Cistercienserordens gelangt.[1])

Eine zweite Gruppe gleichzeitiger Bauten ist im Norden und Osten des Landes erhalten. Aber diese Kirchen sind von den Monumenten der Westschweiz weit verschieden. Während hier, vermuthlich unter dem Einflusse römischer Vorbilder, der Gewölbebau von Anfang an zur consequenten Verwendung gelangte, knüpfte die kirchliche Architektur im alten Schwabenlande an das einfache Schema der flachgedeckten Basilika an. Auch größeren Anlagen, wie dem Constanzer Dome und dem Allerheiligen Münster in Schaffhausen, ist diese schlichte Constructionsweise eigen, die sich bis in's XIII. Jahrhundert in Uebung erhielt,

[1]) Die Klosterkirchen von Bonmont bei Nyon, Hauterive und Maigrauge bei Freiburg sind Typen des burgundischen Stiles und spitzbogige Tonnengewölbe kommen auch in den Ruinen der Klosterkirche von Frienisberg und den Chorkapellen von Wettingen und Cappel vor.

und ihre Verbreitung bis in die Westschweiz gefunden hat.[1])

In größeren Mittelpunkten freilich sind die Fortschritte der auswärtigen Schulen nicht unbeachtet geblieben. Es zeigt dies die älteste unter den romanischen Gewölbebauten in der deutschen Schweiz, das Großmünster in Zürich. Aber von den mittelrheinischen Domen, in denen die deutsche Architektur die ersten Triumphe in der consequenten Ausbildung der Gewölbetechnik gefeiert hat, weicht die Anlage des Ganzen, wie die Haltung der einzelnen Theile ab. Hier sind nicht deutsche, sondern lombardische Einflüsse maßgebend gewesen, und gleiche Einwirkungen lassen sich noch deutlicher an dem Dome von Chur erkennen.

So stellt sich denn im Bilde der Kunst dieselbe Mannigfaltigkeit der Erscheinungen dar, wie sie die Zusammensetzung des Volkes aus Theilen alamannischen, burgundischen und italienischen Stammes zeigt, und ebenso verschiedenartige Richtungen dürften durch den Nachlaß der gothischen Epoche vertreten sein, gleichzeitig aber eröffnen sich neue Ausblicke auf Wandelungen der Kunst, die zugleich ein Abbild der politischen Entwickelung sind.

In der Schweiz hat keine Epoche des Mittelalters eine größere Zahl von Denkmälern hinterlassen, als die

---

[1]) Aus dem XIII. Jahrhundert werden die Pfeilerbasiliken von Oberwinterthur, Pfyn und die alte Kirche von Uster zu datiren sein. Aehnliche Anlagen in der Westschweiz waren die Basiliken von Moutiers-Grandval, das alte Ursenmünster in Solothurn und sind noch als solche erhalten die Kirchen von Spietz, Amsoldingen, Rougemont und S. Paul bei Villeneuve.

des XIV. und XV. Jahrhunderts. Ueberall sind solche zu finden, zu Stadt und Land, kirchliche Bauten und Schöpfungen der profanen Kunst, an welche im XIV. Jahrhundert zuerst die Ansprüche weiter Kreise gerichtet wurden. Das erscheint nicht zufällig, wenn man den Umschwung der Verhältnisse kennt, der sich gleichzeitig im staatlichen und gesellschaftlichen Leben vorzubereiten begann und seine kräftigsten Träger unter den wehrigen Bürgern fand, die zur Ehre Gottes und zum Zeugnisse der eigenen Macht die großen Dome mit ihren Thurmriesen, diese stolzen Wahrzeichen des Mittelalters erbauten. In Freiburg und Bern sind solche Münster zu schauen, städtische Kirchen, keine Kathedralen, und Stiftungen, die gewiß viel mehr dem selbstbewußten Sinne des Bürgerthums, als dem lauteren kirchlichen Enthusiasmus ihre Entstehung verdankten, dessen Zeit mit der Blüthe des Mittelalters schon damals vorüber war.

Und auch in kleineren Denkmälern hat diese Wandelung ihren Ausdruck gefunden, in ländlichen Bauten sogar, von denen Eine Gruppe ein besonderes Interesse darbietet. Will man nämlich verstehen, welche Förderung die künstlerische Thätigkeit eines Volkes durch den Besitz der Freiheit, Ordnung und Sicherheit erhält, so gehe man nach Bünden und zähle dort von Berg zu Berg und von Thal zu Thal eine Summe von Denkmälern, die zu den zierlichsten aus spätgothischer Zeit gehören. Alle diese Kirchen sind in der Wende des XV. und XVI. Jahrhunderts errichtet worden, als nach unendlichen Wirren zum ersten Male eine gedeihlichere Ent-

wickelung der öffentlichen Zustände sich anzubahnen begonnen hatte. Nach dem Vorgange der Eidgenossen hatte sich auch das Volk in den rätischen Thälern zur Vertheidigung seiner Rechte und Freiheiten ermannt. Es entstanden die Bünde, die bald in gegenseitige Beziehungen traten und sich schließlich zur festen Einheit verbanden. Dies wirkte hinwiederum zurück auf das materielle Gedeihen der einzelnen Gemeinden, wozu noch andere Vortheile kamen: das Erlöschen dreier im Lande reich begüterter Dynastien und die Hebung des Waarentransites, der seit der Eröffnung der Viamala im Jahre 1473 zur Quelle bedeutender Einnahmen wurde. In der Folge freilich galt es noch dreimal, den Kampf um die Freiheit zu führen, zuletzt im Schwabenkriege. Allein auch diesmal siegte die zähe Tapferkeit des Volkes, und seit dann im Jahre 1512 das reiche Veltlin und die Grafschaft Cleven an Bünden gekommen waren, hatte der Wohlstand des Landes eine bisher nie gekannte Höhe erreicht.

Deutlicher als irgendwo spiegeln sich diese Ereignisse in der künstlerischen Entwickelung wieder. Bis tief in's XV. Jahrhundert hinein war in Bünden die Gothik etwas völlig Unbekanntes geblieben. Man bediente sich der einfachsten Formen und Constructionen und baute in dem romanischen Stile der alten Kirchen und Kapellen weiter. Dann aber begann sich ein plötzlicher Umschlag überall zu regen. Ein paar fremde Werkmeister hatten den Thalleuten die ersten Bauten im spätgothischen Stile erstellt, und das genügte, um einen Baueifer zu erwecken, der Seinesgleichen in solcher Abgeschiedenheit wohl selten ge-

funden hat. Mehr als siebenzig Kirchen sind zwischen den Jahren 1472 und 1526 errichtet worden, Bauten, die eine virtuose Ausbildung der Gewölbetechnik zeigen, und selbst in entlegenen Thalschaften ein vollständiges Schritthalten mit der stilistischen Entwickelung in den Hauptstädten des Tieflandes belegen.

Solche Einblicke in die Beziehungen zwischen der Kunst und Geschichte könnten noch manche eröffnet werden; aus allen Epochen bietet sich dazu der Anlaß dar. Allein es drängt sich nun auch die weitere Frage nach dem Range unserer Denkmäler und ihrer Bedeutung als Zeugnisse eines nationalen Kunstlebens auf.

Zu keiner Zeit ist die Schweiz ein hervorragendes Kunstland gewesen. Nur zweimal, in ganz entlegenen Epochen, hat sich eine Blüthe entfaltet. Im IX. und X. Jahrhundert ist es das Kloster S. Gallen gewesen, das zu den Mittelpunkten der karolingischen Cultur gehörte, und Werke der Plastik und der Malerei entstehen sah, die einen wichtigen Beitrag zur Kenntniß der damaligen Kunstentwickelung bieten. Die zweite Glanzepoche bezeichnet das XVI. Jahrhundert, die Zeit, wo Holbein in der Schweiz seine vorübergehende Thätigkeit entfaltete. Die Vorbilder, die er geschaffen hat, der Einfluß seines genialen und vielseitigen Strebens, verbunden mit den Impulsen, welche der Humanismus und die Reformation gaben, hat den Ruf der Schweizer Künstler über die Grenzen ihres Vaterlandes hinausgetragen. Was aber vorher und nachher geschaffen worden ist, das tritt neben den Leistungen anderer Schulen zurück, und beweist, daß die Schweiz

auch in künstlerischen Dingen ihre Gesetze vom Auslande empfieng.

Man hat diese leider unumstößliche Thatsache aus verschiedenen Gesichtspunkten zu erklären versucht. Zumeist wohl ist dies mit dem Hinweise auf den republikanischen Geist und, was damit im Zusammenhange stehen soll, auf die praktisch nüchterne Sinnesrichtung des Volkes geschehen. Gewiß soll die Richtigkeit dieser Anschauung nicht bestritten werden, wofern es sich um eine Beurtheilung unserer heutzutägigen Kunstzustände handelt. Bevor sie jedoch als eine gleichberechtigte zur Erklärung des mittelalterlichen Kunstvermögens betrachtet werden könnte, dürfte erst zu entscheiden sein, ob in der That schon damals dieselben politischen und socialen Verhältnisse bestanden haben, und müßte wohl auch der Nachweis geliefert werden, daß der Republikanismus und eine der Kunst im Allgemeinen wenig günstige Richtung des Volksgeistes in dem Verhältnisse von Ursache und Wirkung stehen.

Daß die politischen Einrichtungen, wie sie immer während des Mittelalters in der heutigen Schweiz beschaffen waren, weder dem modernen Republikanismus, noch irgend einer Form des gegenwärtigen Staatslebens überhaupt entsprachen, wird kaum zu erörtern sein. Eine große, einheitliche Führung gab es nicht, und neben den bäuerlichen Freistaaten, aus denen die Schweiz ihren Ursprung genommen hat, kamen allein noch die vorwiegend aristokratisch regierten Städterepubliken in Betracht, die tonangebend nach Außen und die Mittelpunkte des geistigen Lebens waren.

An einem Streben nach den Idealen aber und den Bedürfnissen nach künstlerischer Thätigkeit hat es weder hier noch dort gefehlt. Die Zahl der ländlichen Denkmäler ist eine bedeutende, und was die Städte betrifft, so genügt es, auch ohne die Nachrichten von untergegangenen Werken zu berücksichtigen, in Kirchen und Klöstern, Rathhäusern und Zunftstuben, in Schlössern und städtischen Wohnbauten sich davon zu überzeugen, wie groß noch immer der Nachlaß mittelalterlichen Kunstfleißes ist. Was dagegen als ein stehendes Merkmal der heimischen Kunstentwickelung erscheint, das ist ihr Rückstand gegenüber den Fortschritten auswärtiger Schulen und die meistentheils ranglose und provinciale Haltung unserer Denkmäler überhaupt.

Eine Kathedrale wie diejenige von Lausanne würde man in Frankreich unbedenklich aus der Grenzscheide des XII. und XIII. Jahrhunderts datiren, und doch ist dieselbe erst 1235 zu bauen begonnen und vierzig Jahre später ihre Weihe vollzogen worden. Gleichzeitig aber — das Großmünster in Zürich und der Dom zu Chur sind Belege dafür — hat der romanische Stil seine Geltung in der deutschen Schweiz noch fortbehalten und die Baukunst im Westen des Landes sich bis in's XIV. Jahrhundert derselben Formen und Constructionen bedient, welche anderswo für die früheste Entwickelung der Gothik bezeichnend sind.

Als Denkmäler des reinsten Uebergangsstiles haben die Kirche von Gottstatt und der zierliche Kreuzgang von La-Lance zu gelten, und doch sind beide zu einer Zeit errichtet worden, wo die Gothik Frankreichs, Deutschlands

und Englands schon in das Stadium der Ueberreife und des beginnenden Verfalles getreten war.[1])

Wie sind nun solche Erscheinungen da zu erklären, wo die Kunst zu allen Zeiten eine eifrige und vielseitige Pflege gefunden hat? Gewiß ist die Antwort darauf nicht mit dem Entscheide gleichzustellen, ob republikanische Staaten oder Monarchien eine größere Gunst für die Entwickelung der bildenden Künste zu bieten vermögen. Athen zu Perikles' Zeit, wie das kaiserliche Rom in den Tagen seiner Blüthe, das alte Francien unter Philipp August und dem heiligen Ludwig, wie das freie Cöln zur Zeit des Hansebundes, das Rom der Päpste, wie die niederländischen und italienischen Städterepubliken des XV. und XVI. Jahrhunderts sind Zeugen der höchsten Kunstblüthe gewesen.

Durch Jahrhunderte sind die einzelnen Glanzepochen von einander getrennt, unter den verschiedensten Bedingungen und Systemen der widersprechendsten Art hat sich der Aufschwung der Kunst vollzogen und doch sind gleiche Ursachen zu allen Zeiten und bei allen Völkern wirksam gewesen. Nur eine so hoch gehende nationale Bewegung, wie sie Frankreich im XII. und XIII. Jahrhundert erlebte, vermochte die Gothik in's Leben zu rufen, und ein ungewöhnlicher Reichthum allein ihre Tendenzen in Bauten zu verkörpern, deren Errichtung mit heutigen Mitteln einen Aufwand von sechzig bis siebenzig Millionen Franken

---

[1]) Die Kirche von Gottstatt bei Biel wurde um 1295 gebaut und der Kreuzgang von La-Lance, einer unweit Concise am Neuenburgersee gelegenen Carthause, 1328 geweiht.

erfordern würde.[1]) „Wenn es — schreibt Springer — eine Periode in der Geschichte des Mittelalters giebt, würdig, dem Zeitalter des Perikles gegenüber gestellt zu werden, eine Periode, in welcher fürstliche Freigebigkeit vollendeter Künstlerkraft begegnet, die Begeisterung der Zeitgenossen den Muth zu den kühnsten und größten Werken verleiht, die Wissenschaft und das öffentliche Leben dem künstlerischen Streben harmonisch sich anschließen: so ist es die Regierungszeit Ludwig des Heiligen gewesen."[2]) Dann wieder forsche man nach den Mittelpunkten der niederländischen Kunst des XV. Jahrhunderts. Wo anders war ein höheres Bewußtsein von der eigenen Kraft, ein stolzerer Städtesinn, wo diesseits der Alpen eine ähnliche Handelsblüthe, und was sie brachte, eine Aufsammlung des Auserlesensten aus allen Welttheilen zu finden, als in den vlämischen Städten, während im Wetteifer mit diesen Communen die burgundischen Herzöge, wo sie immer ihren Hofhalt aufschlugen, den Ton für Alles angaben, was glänzend und der Nachahmung würdig erschien. Es gab eine Zeit, wo die Werke der flandrischen Kunst sogar in Italien einer rückhaltlosen Bewunderung begegneten. Dann freilich, als dort ein neuer Geist seine Schwingen zu regen begann, als mit der höchsten Cultur, die seit dem Alterthum in Italien wieder erblühte, auch die Kunst einen Glanz empfieng, dem zu allen Zeiten nachgestrebt,

[1]) Es ist dies eine Berechnung, die Viollet-le-Duc (Dictionnaire raisonné de l'architecture française, vol. Ier p. 152) für Notre-Dame in Paris aufgestellt hat.

[2]) A. Springer, Kunsthistorische Briefe, Prag 1857, S. 508.

der aber nie mehr erreicht werden mag, da war es auch mit der Begeisterung für die Formen und Ideale des Mittelalters vorbei. Ueber ganz Europa hat sich in der Folge der Einfluß Italiens verbreitet und den Anstoß zu einer Wiedergeburt der Künste bei allen Völkern des XVI. und XVII. Jahrhunderts gegeben. Und doch hat keines die großen Triumphe gefeiert, die nur in Italien denkbar waren, wo nicht die Nachahmung der Antike allein, sondern ebenso sehr der Genius des Volkes, ein neu erwachtes nationales Leben und die denkbar höchste Gunst der materiellen Verhältnisse eine Kunst- und Culturentwickelung hervorriefen, die in ihren höchsten Aeußerungen eine specifisch italienische war.

Das zeigt, daß nicht in den abstracten Formen des Staatslebens die Erklärung für den Aufschwung, oder den Niedergang der Künste zu suchen ist, wohl aber geben sich andere Bedingungen zu erkennen, die nächst den natürlichen Anlagen eines Volkes für das Gedeihen desselben von großer Bedeutung sind. Das eine dieser Erfordernisse ist die Vollkraft eines Staates überhaupt, gleichviel ob sie auf der Höhe seiner politischen Macht, oder der Blüthe des nationalen Geisteslebens beruhe. Die Belege dafür sind auch in der heimischen Kunstgeschichte zu finden die Unternehmungslust der Städtebürger im XIV. und XV. Jahrhundert, die rege Bauthätigkeit in dem befreiten Bünden, wie der Aufschwung der Künste zu Anfang des XVI. Jahrhunderts sind Aeußerungen, die in einem unmittelbaren Zusammenhange mit dem Aufschwunge des politischen und geistigen Lebens stehen.

Eine besondere Wahrnehmung freilich drängt sich hier sofort auf. Wenn immer während des Mittelalters die heimische Kunst etwas Hervorragendes schuf, so ist dies auf einem local beschränkten Gebiete geschehen. Die Zeit, welche die schönsten Bauten, die Kathedralen von Genf und Lausanne entstehen sah, ist die einer Ebbe und des stilistischen Rückstandes für die Kunst im Norden und Osten des Landes gewesen, und wieder hat Zürich gefeiert, als die Bürger von Freiburg und Bern ihre Münster erbauten. Auch hat keines dieser Denkmäler als Ausdruck eines nationalen Stiles zu gelten. Die meisten sind unter dem Einflusse fremder Vorbilder errichtet worden und fremde Schulen haben wohl auch die Mehrzahl der ausübenden Kräfte geliefert.

Nun erinnere man sich der Bedingungen, unter denen die Gothik in Frankreich ihre Ausbildung empfieng, und der Voraussetzungen, unter denen sich die Wiedergeburt der Künste in Italien während des XV. und XVI. Jahrhunderts vollzog. Hier wie dort hat der Aufschwung im engsten Zusammenhange mit der Entwickelung des nationalen Lebens gestanden, und dies erklärt denn auch, warum sich derselbe nicht blos auf einzelnen Punkten manifestirte, sondern seinen Ausdruck in der gesammten Productivität des Volkes empfieng. Der heimischen Kunst hat dieser Rückhalt in einem nationalen Bewußtsein während des ganzen Mittelalters gefehlt, denn unmöglich konnte denselben ein Staatswesen bieten, das sich so vielköpfig und fast nur zufällig aus den Bruchtheilen verschiedener Stämme gebildet hatte.

Und noch etwas ist endlich in Betracht zu ziehen. Der französische Kunsthistoriker, Alfred Ramé, hat einmal den Ausspruch gethan,[1]) daß die vollgültige Entwickelung der Künste und besonders der Architektur eine ungewöhnliche Gunst der materiellen Verhältnisse voraussetzt, auch in Zeiten des höchsten religiösen Enthusiasmus, denn der Glaube, meint er, kann wohl Berge versetzen, aber er vermag es nicht, die Felsen in Werkstücke zu verwandeln, sie mit Bildwerk zu zieren, und nach einem wohl durchdachten Plane zum stolzen Gebäude aufzuführen. So, fährt er fort, könne man sich in Frankreich Angesichts der Monumente, ihres Ranges und ihrer Vertheilung in den verschiedenen Provinzen überzeugen, wie das Vorhandensein oder die Abwesenheit eines localen Reichthums die künstlerische Entwickelung begünstigt oder verzögert habe. Die hervorragendsten Mittelpunkte im XII. und XIII. Jahrhundert waren das alte Francien und die Champagne; diese ihres blühenden Handels und der während des ganzen Mittelalters von weither besuchten Messen wegen, und jenes als Sitz des Hofes und Schauplatz einer glänzenden Prachtentfaltung, die von demselben ausgieng.

Die Bretagne umgekehrt, unter den französischen Provinzen eine der ärmsten an bedeutenden Werken der Kunst, ist von jeher mehr das Land der Tapferkeit und des Glaubens als ein von der Natur gesegneter Ausgangspunkt von Unternehmungen großartigen Stiles gewesen.

---

[1]) Didron, Annales archéologiques, vol. XVI, p. 60 ff.

Und wieder so hat in der Schweiz der bescheidene Stand der materiellen Güter die Entwickelung der Künste verzögert, denn große Handelsmetropolen gab es nicht, auch keine Fürstensitze und Mittelpunkte eines hervorragenden Geisteslebens, wo Reichthümer und weite Anschauungen denselben ihre Lebenskraft und den Aufschwung nach höheren Zielen verliehen hätten. Erst seit dem Schlusse des Mittelalters sind die Grundlagen zu einem allgemeinen Wohlstande geschaffen worden. Er war ein Ergebniß der siegreich beendigten Kämpfe und der europäischen Machtstellung, welche die Schweiz in denselben errungen hatte.

Und gerade in dieser Zeit der Vollkraft sind denn auch die ersten Anzeichen einer nationalen Kunstrichtung zu gewahren. Freilich hat sie nicht in solchen Schöpfungen ihren Ausdruck gefunden, auf die man sich anderswo zu berufen pflegt. Keine großartigen Bauten sind im XVI. Jahrhundert entstanden, und wenige monumentale Werke der Plastik und der Malerei, sondern meist nur in Schöpfungen eines kleinkünstlerischen und handwerklichen Betriebes haben sich die Spuren einer eigenartig schweizerischen Auffassung ausgeprägt. Und gewiß ist auch diese Erscheinung nicht als eine zufällige zu betrachten; denn wie die Träger der damaligen Cultur ihrer Mehrzahl nach dem schlichten, soliden Bürgerstande angehörten und keinen Anspruch auf äußere Prachtentfaltung erhoben, so sind die Künste, deren Pflege sie übten, vorzugsweise diejenigen gewesen, welche die häusliche Existenz verklären, und deren Werke, wo sie zur öffentlichen Schaustellung gelangten, patriotischer

Gesinnung und dem Bewußtsein von der freien Geltung eines wehrhaften Volkes zum Ausdrucke dienen sollten.

Das sind Beobachtungen, die sich aus weiter Umschau über die Bedeutung der heimischen Kunst und ihr Verhältniß zu derjenigen der Nachbarländer ergeben. Zweierlei geht daraus hervor: die Erkenntniß, daß die Schweiz eine Stellung unter den tonangebenden Kunstländern zu keiner Zeit zu behaupten vermochte, und die Thatsache, daß mit einziger Ausnahme des XVI. und XVII. Jahrhunderts eine nationale Kunstblüthe sich niemals entfaltet hat. Schließt das aber aus, daß ein Erbe, welches vergangene Zeiten hinterlassen haben, nicht dennoch ein Anrecht auf wissenschaftliche Würdigung und die Pietät seiner Besitzer erhebt?

Einzelne hervorragende Werke sind aus jeder Epoche zu nennen: St. Gallens Kunstschätze gehören zu den bedeutendsten aus karolingischer Zeit; mit der Originalität und Fülle seines bildnerischen Schmuckes steht der Kreuzgang des zürcherischen Großmünsters unter den Schöpfungen der romanischen Baukunst als eine weithin einzigartige da, und ein Cyklus von Deckengemälden, wie ihn die Kirche von Zillis aus demselben Zeitalter bewahrt, dürfte in Deutschland und Frankreich vergebens zu suchen sein. Aehnliche Werke hat die Gothik hinterlassen: der Kathedrale von Lausanne würden die Franzosen den Rang eines monument historique willig gönnen; in der Schweiz ist vermuthlich die Pariser Liederhandschrift, die sogenannte Manessische Sammlung entstanden. Sie zählt als Denkmal profaner Kunst zu den merkwürdigsten und inhaltreichsten

Bilderhandschriften aus frühgothischer Zeit, und unter den noch erhaltenen Schöpfungen des XIV. Jahrhunderts gehören die Königsfelder Glasgemälde zu den vorzüglichsten Leistungen dieser Kunst. Das sind Hauptwerke, auf die wir uns immerhin berufen dürfen, und leicht möchte die Zahl derselben durch einen Hinweis auf die Schöpfungen des XVI. Jahrhunderts zu vermehren sein.

Nun sind es aber keineswegs diese besten Werke allein, welche das Interesse der weiteren Kreise auf sich lenken, sondern es bietet der Nachlaß der früheren Jahrhunderte überhaupt ein Bild von höherer Bedeutung dar. Wie die Schweiz in geographischer Hinsicht ein Centrum ist, in dem sich von allen Seiten her die Pfade zwischen Ländern romanischen und germanischen Stammes berühren und kreuzen, so zeigt sich Gleiches im Spiegel der Kunst. Auch sie weist auf die verschiedenen Strömungen hin, die hier auf kleinem Raume sich trafen und so dem Forscher ihr Ziel und Ende zu erkennen geben. Wie bescheiden daher das Einzelne sich darstellen mag, in diesem Zusammenhange betrachtet, gewinnt auch das scheinbar Untergeordnete eine Bedeutung, die dem Fernerstehenden nicht entgehen kann und die Summe unserer Denkmäler als integrirende Bestandtheile eines höheren Ganzen erkennen läßt.

Karls des Kahlen Gebetbuch in der Königlichen Schatzkammer zu München.

(Ein wieder gefundenes Kleinod des Großmünsters in Zürich.)

Im Jahre 1790 veröffentlichte Schinz in Füßli's Schweizerischem Museum eine noch heute lesens- und schätzenswerthe Abhandlung „Ueber einige litterarische Denkmale der Carolingischen Monarchen zu Zürch ꝛc." Ein seltenes Büchlein, sagt er, habe ihn veranlaßt, dieselbige zu schreiben. Durch den wackeren P. Moritz Hohenbaum van der Meer, Conventual zu Rheinau und Geschichtsschreiber dieses Stiftes, war ihm des Felicianus Slinguarda Ausgabe von Karls des Kahlen Gebetbuch zu Gesichte gekommen. Schinz entnahm daraus, daß das Original sich ehedem in Zürich befunden und dem Chorherrenstifte zum Großen Münster gehört habe. Nachforschungen in den Inventarien stellten in der That die Richtigkeit dieser Angabe heraus.

Wir lassen zunächst ein Verzeichniß unberührt, das Felicianus am Schlusse seiner Abhandlung veröffentlicht hat. Von den anderen Inventarien ist das älteste uns bekannte dasjenige vom Jahre 1333 und abgedruckt bei

J. H. Hottinger, Historiae ecclesiasticae novi testamenti. Tomus VIII, Tiguri 1667. Dort erscheint unter anderen Büchern, die sich im Besitze des Chorherrenstiftes befanden, auf S. 177 der „Libellus orationum beati Caroli, scriptus cum literis aureis."

Die übrigen Verzeichnisse, deren drei in theilweise etwas veränderter Fassung überliefert sind, datiren vom Jahre 1525; sie wurden bei dem Anlasse aufgenommen, als die Regierung von Zürich die Schätze des Großen Münsters mit Beschlag belegte. Dieselben finden sich:

a) in einer Handschrift in 4°, betitelt: Deß Gestifts oder Kilchen zu dem Großen münster Zürych harkummen, Stifftung, Ordnung, und Reformation, was ouch von einem ersammen Radt Zürych darinn gehandlet (Staatsarchiv Zürich). Hier erscheint im Inventare auf S. 21 der Posten: Item 2 plenari das ein mit silber und edlen gestein, das ander mit Hälffenbein.[1]) Auch sant Caroli bättbuch und psallter.

b) Bei Bullinger, Historien oder Geschichten von der Statt Zürich Sachen, II. Buch von den Tigurinern bis Anno 1518 (Manuscript), und

c) in gleichlautender Fassung bei Hottinger a. a. O., wo unter Nr. 25 (S. 184) „Caroli deß Keisers Bettbuch mit Gold gefasset" figurirt.

Eine officielle Aufnahme scheint übrigens weder der einen noch der anderen Redaction zu Grunde zu liegen.

---

[1]) Diese beiden Plenarien führt auch Slinguarda auf S. 173 seines Inventares an.

Die Aufeinanderfolge der Posten ist bei a wie bei b und c dieselbe, wogegen in den beiden letzteren Inventarien wohl die einzelnen Stücke etwas ausführlicher beschrieben sind.[1]) Verschieden ist auch die Bezeichnung unseres Buches. „Bättbuch und psalter," wird dasselbe in dem Inventare des Staatsarchives a, schlechtweg „Bettbuch" bei Hottinger genannt, während das Verzeichniß vom Jahre 1333 geradezu ein Gebetbuch und ein Psalter Beati Caroli aufführt.[2])

Ein viertes und von den sämmtlichen bisher genannten nun sehr viel abweichendes Verzeichniß ist dasjenige, welches Felicianus Slinguarda im Anhange seines Büchleins mittheilt. Ueber die Herkunft desselben drückt er sich in sehr allgemeinen Worten aus. Auf Seite 14 der Vorrede heißt es: omnia clenodia . . . distracta et ablata sunt, quorum sane catalogum ex pluribus locis fide dignis et ipsa antiquitate cōparatum studiose ad huius libelli finem adjecimus.

Was schon Schinz an diesem Verzeichnisse befremdete, das ist, daß dasselbe eine Anzahl von Stücken aufführt, die in keinem der zürcherischen Inventare compariren, und noch auffallender ist es, daß diese gerade als besonders werthvolle erscheinen.

Slinguarda giebt seinem Inventare den Titel: Catalogus Reliquiarum ec, quae Tiguri ex Magno Mona-

[1]) So heißt es bei Hottinger Nr. 7 (S. 183): ein sarch mit Chalcedoni in Ziegel weis überzogen, in der Handschrift a dagegen einfach: ein sarch mit Calcedonj überzogen.

[2]) Hottinger a. a. O., S. 177: Item, Psalterium Beati Caroli: Item, libellus orationum beati Caroli scriptus, cum literis aureis.

sterio Canonissarum (die folgenden Angaben über die Stiftung und den Stifter der Abtei lassen keinen Zweifel darüber bestehen, daß Slinguarda das Fraumünster meint) quod vulgo Grossmünster vocant aufbewahrt gewesen und den 14. September und 7. October zerstreut worden seien.[1])

Das lautet verdächtig. Der Herausgeber vermengt die beiden Münster und verlegt die Beschlagnahme der Schätze auf dieselben Monatstage, da, wie Schinz berichtet, schon drei Jahre früher die Schätze des Chorherrenstiftes eingezogen worden sind. An Eine Auskunft wäre allerdings noch zu denken: Da nämlich dieses Verzeichniß mit denen des Chorherrenstiftes in gewissen Punkten bis auf's Einzelne übereinstimmt, so könnte man annehmen, daß Slinguarda irgend ein jetzt nicht mehr vorhandenes Document zur Verfügung gestanden habe, in welchem Schätze der beiden Stifter verzeichnet waren. Allein eine lautere Quelle wäre auch dieses nicht gewesen. Es kommen hier augenscheinliche Uebertreibungen vor,[2]) endlich, was am meisten auffällt, das ist die Ausführlichkeit, mit welcher speciell

---

[1]) Eine deutsche Uebersetzung dieses Inventares findet sich bei Lang, Historisch-theologischer Grundriß. Einsiedeln 1692, 1. Buch, VIII. Cap. 4. Artikel, S. 584.

[2]) So heißt es bei Hottinger, S. 183, Nr. 4: ein Creutz mit Gold überzogen (also ein vergoldetes Kreuz), als una (crux) ex puro auro führt Slinguarda (S. 171) dasselbe Inventarstück an. Schinz macht ferner (S. 727) auf eine von dem Legaten erwähnte imago aurea B. Mariæ Virginis Deiparæ ponderis 60 librarum puri auri aufmerksam. In keinem anderen Inventare wird eines

unſeres Büchleins gedacht wird. Es heißt da: Libellus precationum ex pergameno, aureis literis conscriptus, auro, argento, margaritis et lapidibus preciosis, cum imaginibus eburneis ligatus et ornatus, cuius principium est: Incipit liber orationum, quem Carolus piissimus Rex Hludovici Caesaris filius Omonimus, colligere atque sibi manualem scribere jussit. Dieſe letzten Worte: Incipit etc. ſind nichts anderes als eine Wiederholung des dem Büchlein vorgeſetzten Titels. Man mag nun entſcheiden, ob dieß die Sprache eines Inventariſten iſt, oder ob hier nicht vielmehr der Liebhaber redet, der, weil er den Gegenſtand ſelber geſehen, und ſich damit befaßte, im Intereſſe desſelben eine pia fraus beging.

Uebrigens war Slinguarda nicht der Erſte, der den Werth dieſes Büchleins erkannt zu haben glaubte. Schon wenigſtens ſieben Jahre bevor der päpſtliche Legat nach Rheinau gekommen, hatte es dort ein Schweizer geſehen, Johannes Hürlimann, oder, wie er nach damaliger Mode ſeinen Namen latiniſirte, Joannes Horolanus, gebürtig von Rapperswil, Pfarrherr zu Luzern und eifriger Bekämpfer der Beſchlüße des Concils von Trient, deſſen Eröffnung er Namens der katholiſchen Orte begrüßt hatte.[1]) Er war es, der zuerſt dieſes Werklein zum Drucke beförderte und ſeine Ausgabe „dem Durchlauchtigſten,

ſolchen Stückes gedacht, wohl aber führt Bullinger (von den Tiguriner Sachen), wo er am Schluſſe des Inventares noch beiläufig einer Anzahl von Gegenſtänden geringeren Werthes gedenkt, „Unſer L. Frowen Hölzin Bild vergult“ an.

[1]) Th. v. Liebenau, Das alte Luzern. Luzern 1881. S. 170.

Großmächtigsten und Allerchristenlichsten König in Frankreich, Henrico dem Andern diß Namens" widmete. Ein Exemplar dieser ersten lateinischen Edition war bisher noch nicht zu finden, dagegen enthält die von demselben Horolanus im Jahre 1584 erschienene und zu Ingolstadt bei Wolffgang Eder gedruckte deutsche Ausgabe eine Uebersetzung der an den König von Frankreich gerichteten Widmung. Sie datirt vom letzten Tag Augusti 1575.[1]) Hürlimann schreibt da S. 42: „Es ist aber solch Bett„büchlein under dem Raub der Hauptkirchen zu Zürch[2]) „zu unser Zeit funden und erst newlich dem Ehrwirdigen „Herren Herrn Johanni Theobaldo Apt zu Rheynaw „(1565—1598) zukommen. Als aber ich diß Jars mit „andern ehrlichen Burgern auß der Statt Lucern zu er„nanntem meinem sonders günstigen Herren etlicher Ge„schäfften halb kommen, und mir solch Bettbuch herfür „bracht worden, da ist ein ungewohnte große Freud meinem „Gemüt zugefallen, und von sonderen großen Freuden „wegen wust ich nit, was ich sagen solt, daß mich der „Ehrwirdig Herr auch solches Schatzs, den nur allein zu „sehen, theylhafftig gemacht hat."

---

[1]) Ein Exemplar dieser Ausgabe mit später nachgedrucktem Titel besitzt die Stadtbibliothek Luzern, ein anderes mit dem ursprünglichen Titel soll sich in der Kantonsbibliothek von Aarau befinden.

[2]) In der vom Auffahrtabend 1577 datirten, derselben Ingolstadter Ausgabe von 1584 vorgesetzten Widmung an Herzog Albrecht in Baiern heißt es (S. 29): „Das Lateinisch Bettbuch welches bey andern Heylthumb zu Zürch inn dem mehren Münster etwann gewesen."

Zweierlei geht daraus hervor: Daß damals die bestimmte Ueberlieferung existirte, es sei dieses Büchlein aus dem Kirchenschatze des Großmünsters in Zürich verschleudert worden, und zweitens, daß dasselbe nicht vor 1565 nach Rheinau gelangt sein kann, weil in diesem Jahre erst die Wahl des Abtes Johann Theobald Werle von Greifenberg erfolgt ist.

Und nun wird man fragen, wie kam es, daß ein Werk, das doch zu den werthvollsten Inventarstücken des Chorherrenstiftes gehörte, so ganz vernachlässigt und verschleudert worden ist? Es scheint mit den Büchern wunderlich zugegangen zu sein. Was immer von solchen in den Inventarien figurirt, ist nicht mehr vorhanden,[1]) während man umgekehrt von den wenigen kostbaren Werken, die damals gerettet wurden, und die heute noch erhalten sind, von der Biblia Carolina auf der Kantonalbibliothek und dem griechischen Psalter in der Wasserkirche, vergebens nach einer Andeutung in den uns überlieferten Verzeichnissen forscht.[2])

Einige Kunde davon, wie es damals zugegangen, ist übrigens bei Bullinger zu finden. Er schreibt[3]): „Und „am 7 Tag Octobris ließend die zwee obvermelten Herren „auch alle Chor- und Gesangbüchern, Klein und Groß, „die zu schriben ein groß Geld cost hatend in die groß

[1]) Schinz in Füßli's Schweiz. Museum a. a. O. S. 728.

[2]) Vergl. das Nähere über dieselben in S. Vögelin, Das alte Zürich. 2. Aufl. S. 309 u. f.

[3]) Historien oder Geschichten von der Statt Zürich Sachen. II. Buch von den Tigurinern.

„Sacrastey tragen, deren gar vill gsein, und mehrtheilß „permentin, vast wenig deren noch verwaret funden in der „Sacristey, mehrtheilß zerrissen und vergängt, alß unnütz. „Es ward auch die Liberey ersucht, wenig (waß man ver„meint gut und nutz Syn) behallten, daß andere alleß „Sophisterey, Schollasterey, Fabelbücher ꝛc. hinab under „das Hellmhuß getragen, zerrissen und den Krämeren, „Apotekeren zu Bulferhüseren, den Buchbinderen einzu„binden und den Schulleren und wer kauffen wollt, umb ein Spott verkauft."

So mag auch dieses Kleinod zu den unnützen Dingen gerechnet und, nachdem man es seiner metallenen Zierden und der Steine, nicht aber der elfenbeinernen Deckel beraubt hatte, dem Ersten Besten überlassen worden sein.

Wir kommen damit auf die ehemalige Ausstattung dieses Büchleins zu sprechen. Hürlimann in seiner 1577 datirten Widmung an Herzog Albrecht V. von Baiern schreibt,[1]) dasselbe sei mit güldenen Buchstaben geschrieben und mit „Helffenbeynen brettelin" eingebunden gewesen, „da auch noch die Ort gesehen werden, wo Gold, Silber „unnd Edelgestein solch Buch geziert hat." In der Folge (in der Vorrede an den König von Frankreich S. 42) fügt er dann noch hinzu, daß diese „Helffenbeyn Brettlein" „mit zierlicher Bildnuß von außen und innen" geschmückt gewesen seien. Näheres sagt er nicht, wohl aber Slinguarda, der in der 1583 datirten Vorrede zu seiner Ingolstadter Ausgabe auch den bildlichen Inhalt jener Elfenbeindeckel

[1]) Seite 29 der Ingolstadter Ausgabe von 1584.

beschreibt: „habens (libellus) in exteriori cortice seu tegumento a sinistris Dominicae Annunciationis, ac Visitationis sacratissimae Virginis Mariae, et a dextris Nativitatis Salvatoris nostri Jesu Christi imagines in candido ebore incisas."

Die Verkündigung Mariä und die Heimsuchung Elisabeth wären demnach auf dem einen, und die Geburt des Heilandes auf dem anderen Deckel als Reliefbilder geschnitzt gewesen.

So beschaffen befand sich unser Büchlein in Rheinau bis zum Jahre 1582, als, wie Van der Meer, der Historiker dieses Stiftes berichtet, der päpstliche Botschafter in Oberdeutschland, Felicianus Slinguarda, Bischof von Scala, dem Kloster einen Besuch erstattete. „Da er — schreibt Van der Meer — in unsern Büchersaal kam, gefiel ihm, unter andern geschriebenen Büchern, sonderbahr das Gebethbuch Kaiser Karls des Kahlen, welches . . . in Helfenbein eingebunden war. Er begehrte dieses Buch von dem Abte zu fernerer Einsicht, Willens dasselbe in den Druck zu geben, ungeachtet es schon der gelehrte Horolan, Leutpriester zu Lucern, der Presse anvertraut hatte."[1]) Dem Wunsche eines so hohen Herren hätte es schwer gehalten, sich nicht zu fügen. Der Abt entsprach, und Slinguarda scheint gleich darauf mit der Herausgabe begonnen zu haben. Sein Büchlein erschien im Jahre 1583 bei David Sartorius zu Ingolstadt, ein zierlicher Druck in Duodez-

[1]) Kurze Geschichte der Tausendjährigen Stiftung des freyeximirten Gotteshauses Rheinau ec. von P. Moritz Hohenbaum van der Meer. Donaueschingen 1778, S. 150.

format, mit vier Stichen ausgestattet, welche die beiden Eingangsseiten und die Bildnisse des Kaisers und des Crucifixus wiederholen.[1]) Im Uebrigen entspricht es eben so wenig dem wirklichen Sachverhalte, als der Verbindlichkeit, die Slinguarda billig dem Stifte schuldete, wenn er auf dem Titel dieses Gebetbuch als „nunc primum in lucem editus et posteritati communicatus" bezeichnet und dann in der Vorrede mit keinem Worte Derer gedenkt, von welchen er dasselbe zur Herausgabe bekommen hatte.

Für Rheinau war es überhaupt verloren. Slinguarda hatte seine Ausgabe dem damals elfjährigen Erbprinzen von Baiern, nachmaligem Herzog Maximilian I. zugeeignet. Schinz, dem augenscheinlich Mittheilungen Van der Meer's zur Verfügung stunden, berichtet nun, dieß habe den Vater, Wilhelm V., auch „der Fromme" genannt, mit dem Verlangen erfüllt, die Urschrift selber zu besitzen. „Unterm 16. März 1583 äußerte derselbe dem Abt Theobald seinen Wunsch nach diesem für einen König, von bayerischem Hausgeblüt gebohren, zugerichteten Büchlein; und der Nuntius that das Seinige kräftigst hinzu. Der Abt fand sich nur zu beehrt, wollte aber oder konnte die Bitte einem Fürsten nicht abschlagen, der der katholischen Kirchen und Gotteshäuser guter Schützer und Schirmer gewesen und, ob Gott will, darinn verharren werde. Nur bat er um einige gedruckte Exemplare, und daß der Herzog zwei Rheinauische Conventualen auf der Universität Ingolstatt bey den Jesuiten möchte versorgen, und ihnen ein Süplin

[1]) Die Zahl der Seiten ohne die Vorrede beträgt 175.

oder Trünklin zukommen lassen, welches auch für zwey Jahre geschehen."[1])

Der Königliche Münz- und Schatzmeister, Herr Dr. Emil v. Schauß in München, bestätigt in der That, daß dieses Büchlein in dem Inventare der Kammergallerie Maximilians I. verzeichnet stehe; aber seit jener Epoche schien es gänzlich verschollen. In dem Nouveau traité de diplomatique, Tome II, Paris 1755, findet sich S. 100 n. 2 die Angabe, daß dasselbe in die Kaiserliche Bibliothek von Wien gekommen sei, was auch Haller (Bibliothek der Schweizer-Geschichte III. S. 359) wiederholt und noch bei Westwood, Palæographia sacra pictoria, London 1843—45, zu lesen ist.[2]) Zuletzt hat unseres Wissens A. Lütolf in einer Abhandlung im Geschichtsfreund seine Aufmerksamkeit diesem Gebetbuche zugewendet;[3]) auch ihm war es noch unbekannt, wo dasselbe erhalten blieb.

---

[1]) Schinz a. a. O. S. 724. Der vollständige Titel dieser, wie es scheint, seltenen, Ausgabe lautet: Liber precationum quas Carolus Calvus Imperator Hludovici Pij Cæsaris filius sibi adolescenti pro quotidiano usuante annos vigintiquinq: supra septingentos in unum colligi et literis scribi aureis mandavit. In honorem et usum Serenissimi Principis Maximiliani Serenissimi Principis ac Domini D. Guilhelmi Comitis Palatini Rheni, utriusque Bavariæ Ducis primogeniti, nunc primum in lucem editus et posteritati communicatus. Cum gratia et privilegio Cæsareæ Majestatis. Ingolstadii ex Typographia Davidis Sartorii. Anno M.D.LXXXIII.

[2]) In der Erklärung zu Karls des Kahlen Bibel.

[3]) Geschichtsfreund, Mittheilungen des historischen Vereins der V Orte Luzern, Uri, Schwyz, Unterwalden und Zug. Bd. XXII, 1867, S. 88 ff.

Ein Zufall hat uns das Büchlein wieder finden lassen. Es ergiebt sich nämlich, daß schon in den vierziger Jahren der berühmte Archäologe, Charles Cahier ein „Enchiridion precationum Caroli Calvi“ entweder selber gesehen, oder doch Copien nach den darin enthaltenen Miniaturen bekommen hatte, die im I. Bande der Mélanges d'archéologie 1847—49 veröffentlicht wurden. Mehr hat Cahier freilich nicht gemeldet, als daß sich diese Handschrift „dans le trésor du Roi de Bavière“ befinde, und nahe lag es darum noch immer, an ein anderes Gebetbuch Karls des Kahlen zu denken, das mit dem zürcherischen nicht identisch sei. Alle Zweifel zerstreute Lütolfs Abhandlung.

Die Tafel, die ihr im Geschichtsfreund beigegeben ist, wiederholt die Abbildungen, die Slinguarda in seiner Ingolstadter Ausgabe von 1583 veröffentlicht hat, und wenn nun diese Stiche wohl sehr geringe Leistungen sind, so waren sie immerhin gut genug, um, verglichen mit den von Cahier mitgetheilten Holzschnitten, zu zeigen, daß diese wie jene Copien nach denselben Originalien sind.

Es übrigte mithin bloß, die Richtigkeit der von Cahier gebrachten Nachricht zu constatiren, daß diese Handschrift noch immer in München sei. Eine dorthin gerichtete Anfrage, die von dem königlichen Münz- und Schatzmeister, Herrn Dr. Emil v. Schauß in zuvorkommender Weise erwiedert wurde, bestätigte, daß sich das Kleinod in der That noch heute in der Schatzkammer des Königlich bayerischen Hausschatzes befindet.

Schon in dem 1626 datirten Inventare der Kammergallerie Maximilians I. wird desselben gedacht. Durch diesen Fürsten war der Hausschatz durch bedeutende Erwerbungen vermehrt worden, und Maximilian hatte nach der 1619 erfolgten Vollendung der Residenz in der Nähe seiner eigenen Gemächer die Kunstkammer einrichten lassen. Das Originalinventar über dieselbe wird in dem K. Bayerischen geheimen Hausarchive aufbewahrt und in demselben unter der Rubrik: „Allerlei groß und claine Buecher" des Gebetbuches folgendermaßen gedacht: ein „Piramentenes Buech Caroli Calvi Enchiridion Precationum. Die Dekhe von schwarzem schmekhenden spanischen Leder, mit großen bayerischen Perlen und Golt gestikht, auch 2 goltene Gesperle".[1])

Wir sind nun mittlerweile in die Lage gekommen, dieses Büchlein aus eigener Anschauung kennen zu lernen. Das „Enchiridion Precationum Caroli Calvi Regis", wie die Bezeichnung auf dem Titelblatte lautet, ist ein kleiner Pergamentband von 45 beschriebenen Blättern. Ihre Höhe beträgt Meter 0,135, ihre Breite 0,10. Der gegenwärtige Einband besteht aus braun-grauem, goldgesticktem Leder; er ist mit 228 Halbperlen besetzt und mit zwei goldenen Schließen versehen. Er scheint zu Ende des XVI. oder Anfangs des XVII. Jahrhunderts verfertigt worden zu sein, nachdem das Buch von Wilhelm dem Frommen erworben worden war.

[1]) Dr. Emil von Schauß, Historischer und beschreibender Catalog der Königlich Bayerischen Schatzkammer zu München. München 1879. S. 31, 35 und 134 u. f.

Der Text ist durchaus mit Goldtinte geschrieben, in durchgehenden Zeilen, mit Ausnahme der Litanei, die auf vier Seiten in zweispaltiger Theilung verzeichnet steht. Sämmtliche Blätter sind mit bunten Ornamentbordüren umrahmt. Der Grund, von dem sich die Schriftzüge abheben, zeigt die Naturfarbe des Pergamentes. Nur für die beiden Bilder, sowie den Eingang des Buches und das große D auf dem Recto der gegenüberstehenden Seite ist das Pergament mit Purpur überzogen. Dazu kommen noch einzelne partielle Unterlagen von derselben Farbe, Quadrate für die Anfangsbuchstaben der Gebete mit anstoßenden Streifen für die unmittelbar folgende Zeile. Diese Anfangsbuchstaben sind einfach etwas größer als die übrigen Capitalen des Textes, im übrigen schmucklos und ebenfalls mit Goldtinte geschrieben.

Reichere Zierden sind auf folgende Blätter beschränkt:

1) Der Eingang des Buches, der die ganze Höhe der zwölften Seite einnimmt, ist in zehn Zeilen mit goldenen Capitalen auf purpurnem Grunde beschrieben. Dieser Anfang lautet: „Incipit liber Orationum quem Karolus Piissimus Rex Hludovici Cæsaris filius Omonimus colligere atque sibi manualem scribere jussit. — Hoc orandum est, cum de lecto vestro surrexeritis. Die Umrahmung dieser Seite besteht aus einer mäßig breiten Bordüre. Blattranken beleben den blauen Grund. Sie sind, wie die Streifen, welche die Bordüre begrenzen, mit rothen Contouren gezeichnet, welche zwischen sich und dem Metalle eine weiße Zwischenlinie übrig lassen.

2) Diesem Eingange gegenüber, auf dem Recto der folgenden, dreizehnten Seite beginnt das Gebet mit den Worten DNE . IHV . Christe fili Dei vivi in nomine tuo levo manus meas. Die Umrahmung ist die nämliche wie die der vorstehenden Seite und die von derselben begrenzte Fläche in zwei über einander befindliche Flächen geschieden. Die obere, welche ungefähr zwei Drittheile des Raumes einnimmt, enthält auf grünem Grunde die große Initiale D. Derbe, aber schwungvoll gezeichnete Blätter füllen die Ecken, andere wachsen aus dem Geriemsel des Stammes in die blaue Oeffnung des Buchstabens hinein, wo sie sich in eleganten Bewegungen mit den Capitalen N und E verschlingen. Diese Ornamente, wie die Züge und das Bandwerk des Buchstabens sind golden, ebenso die zwischen den doppelten Grundlinien des letzteren eingezeichneten Felder.[1])

Es folgen endlich die beiden Bilder auf pag. 76 und 77 der Handschrift. Das eine zur Linken stellt den Kaiser, das andere den Gekreuzigten dar, vor welchem jener in knieender Stellung seine Andacht verrichtet. Die Umrahmung dieser beiden Miniaturen ist mit denselben Motiven geschmückt. Den beiderseits von rothen Doppellinien

---

[1]) Die Copie dieser Initiale im Geschichtsfreunde a. a. O. (nach der Ingolstadter Ausgabe des Felicianus) ist ziemlich genau, abgesehen immerhin von gewissen unrichtig wiedergegebenen Bewegungen und dem Charakter der Blätter, die nicht so rundlich ausgeschnitten und etwas schärfer gezackt sind. In der Copie fehlen auch die Lilien, die auf beiden Blättern aus den Ecken der Bordüren herauswachsen.

begrenzten Goldgrund ziert zwischen weißen Perlenreihen eine Folge abwechselnd grüner und blauer Steinchen von länglich rechteckiger Form[1]). Den oberen Theil des Monarchenbildes nimmt auf purpurnem Grunde eine vierzeilige Inschrift mit goldenen Capitalen ein. Sie lautet: in cruce qui mundi solvisti crimina Christe orando mihi mei tu vulnera cuncta resolve.[2]) Es folgt dann hinter der Büste ein schmalerer hellgrüner Mittelstreifen. Der Rest ist blau und das Terrain, das aus wellenförmigen Klumpen besteht, zweifarbig bemalt: die untere Hügelreihe violett mit dunklen, die obere gelblich mit bräunlichen Schatten. Fast im Profile kniet der König nach rechts gewendet. Er hält die Arme vorgestreckt, die Hände sind geöffnet. Das bartlose gekrönte Haupt erscheint im Halbprofile. Es trägt unschöne Züge, das Kinn ist fast schräg an den Hals gewachsen. Gesicht und Hände sind kräftig fleischroth und, wie die grauen Haare, mit karminfarbigen Strichen oder Druckern schattirt. Ein violetter Mantel wallt von dem Rücken herab. Er läßt die rechte Seite frei, wo er mit einer Agraffe über der Schulter befestigt ist, und schlingt sich vor der Brust in einem kurzen Bogen über die Linke. Darunter trägt der König eine Tunica von heller, grauvioletter Farbe. Sie ist mit goldig punktirten Rosetten gemustert. Goldene Bänder umgeben die rothe

[1]) Vergl. dazu die übrigens nicht unbedingt zuverlässigen Abbildungen im Anzeiger für Schweizerische Alterthumskunde 1878, Nr. 1.

[2]) Der Du, Christus, die Sünden der Welt am Kreuze gebüßt hast, beseitige, für mich bittend, alle meine Wunden.

Strumpfhose unter den Knieen, die Schuhe sind schwarz und mit goldenen Perlen besäumt.

Auf dem zweiten Bilde trennt der Querbalken des goldenen Kreuzes den oberen Purpurstreifen, wo zwischen Sonne und Mond die Hand Gottvaters einen grünen Kranz über dem Haupte des Crucifixus hält, von dem blauen Grunde des unteren Theiles. Sonne und Mond sind golden und die Buchstaben auf der Inschrifttafel des Kreuzes mit Deckweiß gemalt. Christus, dessen Füße neben einander geheftet sind, hat dunkelgraue Haare und einen Bart von der gleichen Farbe, ein Schnurrbart ist angedeutet, der Lendenschurz graubraun und der nackte Körper kräftig fleischroth bemalt. Die Umrisse sind karminroth und mit Bewußtsein scheint sie der Künstler an den unteren Parthien der Arme und Hände kräftiger als die oberen Linien ausgeführt zu haben. Im Uebrigen sind die Proportionen mangelhaft, der ziemlich flaue Kopf und die straff gereckten Beine im Verhältnisse zu dem regungslosen Rumpfe und den schweren Armen viel zu klein. Am Fuße des Kreuzes bäumt sich die alte Schlange, das Symbol der durch Christi Opfertod überwundenen Macht der Sünde oder des Teufels, eine Darstellung, die sich auch auf dem Kreuzigungsbilde in dem Sacramentarium des Drogo in der Pariser Nationalbibliothek wiederholt.

Außer diesen beiden Miniaturen und der großen Initiale sind die Bordüren, welche die Umrahmung der übrigen Seiten bilden, die einzigen Zierden. Die Auswahl der Ornamente, die in der Regel von zwei roth geränderten Goldstreifen begrenzt werden, ist eine ziemlich große. Am

häufigsten kommen vegetabilische Motive vor: bald geradlinige, dünne Stengel mit symmetrisch divergirenden Knospen, bald sind sie wellenförmig gewunden. Naturalistische Blätter in aufrechter und diagonaler Folge wechseln mit solchen, die Fächern ähnlich und zickzackartig ineinander gekeilt sind. Auch wellenförmige Blattranken, die Vorläufer romanischer Ornamente, kommen öfters vor. Endlich fehlt es auch nicht an einfacheren Zierden, linearen Combinationen, wie tauartige Motive, diagonale oder senkrechte Strichlagen mit gezackten wechselnd, Wellenlinien u. s. w., oder der purpurne Grund ist porphyrartig mit grünen, goldenen und weißen Punkten bedupft.

In der 1575 datirten Widmung an Heinrich II. (sic) von Frankreich [1]) berichtet Hürlimann [2]) daß Karl der Kahle dieses Büchlein „under andern viel herrlichern Geschrifften mit güldenen Buchstaben durch die wirdige wolgelehrte Herren und Priester Berengarium und Luithardum Gebrüder" habe schreiben lassen.

Entweder ist diese Angabe schlechtweg erdichtet, oder sie beruht auf einer Verwechselung der vorliegenden Handschrift mit anderen Werken aus Karls des Kahlen Epoche, mit dem berühmten Codex aureus zunächst, einer früher im Stift S. Emmeran zu Regensburg, jetzt in der Königlichen Bibliothek zu München befindlichen Handschrift, als

[1]) „Dem Durchlauchtigsten ꝛc. König von Frankreich Henrico dem Andern diss Namens". Heinrich II. ist aber schon 1559 gestorben. Ohne Zweifel liegt eine Verwechselung mit Heinrich III. vor, der 1575 in Reims gekrönt wurde.

[2]) Seite 42 der deutschen Ingolstadter Ausgabe von 1584.

deren Verfertiger sich die Brüder und Cleriker Berengarius und Luithardus verzeichnet haben, und dann auch etwa mit dem Psalter oder Gebetbuche Karls des Kahlen (jetzt Nr. 1152 der Pariser Nationalbibliothek), wo sich am Schlusse des Buches der Schreiber Lithuardus nennt.[1]) In unserem Büchlein aber ist weder der eine noch der andere dieser Namen zu finden.

Uebrigens ist der Vergleich mit der letztgenannten Handschrift ein sehr naheliegender. Wie diese scheint auch das zürcherische Gebetbüchlein im Auftrage Karls des Kahlen geschrieben worden zu sein; in beiden ist des Monarchen Bildniß enthalten, hier wie dort wird in der Litanei der königlichen Gattin Hirmindrudis gedacht.[2]) Es geht daraus hervor, daß diese beiden Bücher in der Zeit zwischen den Jahren 843, der Vermählung mit Hirmindrudis, und 869, ihrem Hinschiede, entstanden sein müssen. Ist dann noch ein Rückschluß aus der in der Litanei enthaltenen Fürbitte gestattet, so hätte, da in der Zürcher, nicht aber in der Pariser Handschrift auch der Kinder gedacht wird, diese Letztere als die ältere zu gelten.

---

[1]) Vergl. dazu Schnaase, Geschichte der bildenden Künste. Bd. III, S. 640, Note 1.

[2]) In der Pariser Handschrift heißt es pag. 172 recto zu Ende der Litanei: Ut Hirmindrudim conjugem nostram conservare digneres te rogamus audi nos. Im Zürcher Gebetbuche (S. 105 der Ausgabe des Felicianus) ... conjugem nostram cum liberis nostris conservare digneres, und noch einmal wird der Gattin und Kinder in der oratio ante laetaniam gedacht (a. a. O. S. 95). Den kaiserlichen Titel führte Karl der Kahle erst seit dem Jahre 875.

Karls Gebetbuch in Paris ist auch größer und schmuckvoller als das unserige. Der Codex besteht aus 172 Blättern (M 0,24:0,185) und ist mit einem Einbande von prächtigen Elfenbeinreliefs versehen. Die Zahl der Miniaturen beläuft sich auf drei. Sie nehmen jeweilig die ganze Größe einer Seite ein und stellen die erste den psallirenden David mit seinen Chören, die zweite den thronenden Monarchen und die dritte die ebenfalls sitzende Gestalt des hl. Hieronymus vor.[1]) Der Text ist in durchgehenden Zeilen mit Goldtinte auf farblosem Pergament geschrieben. Bordüren fehlen; um so bedeutender ist die kalligraphische Ausstattung mit Initialen; ihre Zahl beläuft sich auf zwölf, davon acht von ziemlicher Größe sind.

Hinsichtlich der Ausführung steht nun freilich das Zürcherische Gebetbuch diesem Werke bei Weitem nach. Ornamente und Figuren sind ungleich derber, die Bemalung der Letzteren ist stellenweise als eine fast rohe zu bezeichnen. Die ganze Behandlungsweise macht überhaupt mehr den Eindruck des Skizzenhaften und läßt nichts von der Feinheit erkennen, welche den Erzeugnissen der damaligen Hofkunst eigen ist.

Wir stehen nicht an, auf provinzialen Ursprung zu schließen; aber der Künstler hat Werke der Hofschule gesehen und manche Erinnerungen an dieselben wiedergegeben. Auffallend stimmt die große Initiale mit einem D des Pariser Gebetbuches überein. Auch andere Eigenthümlichkeiten sind

[1]) Ziemlich gute Reproductionen der beiden ersten Miniaturen in Farbendruck finden sich bei Labarte, Histoire des arts industriels. Album, Tome II. Taf. 89.

diesem Büchlein mit Werken aus Karls des Kahlen Epoche, dem Codex aureus von München und dem mit dem Pariser Gebetbuche verwandten Evangeliarium Nr. 1171 der Arsenalbibliothek gemein. Dahin gehört die gänzliche Abwesenheit des Silbers, die Umränderung einzelner Blattornamente mit deckweißen Linien, die charakteristischen porphyrartigen Gründe in den Bordüren, ein Schmuck, den wir bisher nur in den für Karl den Kahlen geschriebenen Werken gesehen haben,[1]) und gehören endlich die goldenen Striche, welche die Faltenlichter in den Gewändern bezeichnen.

Man weiß, daß die Epoche Karls des Kahlen den höchsten Stand der karolingischen Miniaturmalerei bezeichnet. Immerhin blieb auch jetzt noch die Summe der Vorstellungen eine verhältnißmäßig beschränkte. Freie Erfindungen und solche Bilder, die über den Kreis der traditionellen Typen hinaus gehen, gehören in höfischen Werken zu den seltenen Ausnahmen und kommen in größerer Zahl nur in der Bibel von S. Paul oder S. Calisto in Rom vor. Namentlich fällt es auf, wie selten sich die damaligen Künstler in der Schilderung neutestamentlicher Vorgänge bewegten und unter diesen hinwiederum die Darstellung des Gekreuzigten nur ganz ausnahmsweise erscheint. Es folgt daraus, daß das zürcherische Gebetbüchlein hiedurch eine besondere Bedeutung erhält.

---

[1]) Das Psalterium Aureum von St. Gallen. Ein Beitrag zur Geschichte der karolingischen Miniaturmalerei. Mit Text von J. R. Rahn. Herausgegeben von dem historischen Verein des Cantons S. Gallen. S. Gallen 1878. S. 59, Note 39.

Gewiß ist anzunehmen, daß der Zeichner des Monarchenbildes nach porträtartiger Darstellung strebte. Indessen beschränkt sich dieselbe, wie in allen Miniaturen dieser Zeit, wo es sich um ähnliche Aufgaben handelte, auf die Wiedergabe der äußerlichsten Erscheinungen. Mit dem Bildnisse Karls des Kahlen in dem Codex aureus von München und dem Pariser Gebetbuche stimmt das zürcherische insofern überein, als der Kopf dieselben fetten und schwammigen Formen zeigt. Dagegen fehlt hier der Schnurrbart, welchen der Kaiser auf den beiden vorhin genannten Miniaturen trägt. In Betreff des Costümes stimmt unser Bild mit dem des Pariser Gebetbuches am meisten überein; die Form der Krone ist die gleiche und die purpurne Tunica hier wie dort mit goldig punktirten Rosetten geschmückt.

Slinguarda und Horolanus berichten, daß der Einband des zürcherischen Büchleins mit elfenbeinernen Tafeln geschmückt gewesen sei. Dieser Ausstattung wird man dasselbe nicht schon beraubt haben, als die Rheinauer das Kleinod dem päpstlichen Legaten anvertrauten. Die Tafeln werden in München entfernt und dort in irgend eine Kunst- oder Raritätenkammer verbracht worden sein. Künftige Forscher mögen sich nach denselben erkundigen; die Wiederentdeckung dieses Diptychons würde uns ohne Zweifel die Kenntniß eines werthvollen Denkmales hochmittelalterlicher Plastik verschaffen.

Von Karls des Kahlen Gebetbuche erschienen folgende Ausgaben:

1. Lateinische Edition durch Horolanus (nach Haller, Bibliothek der Schweizer Geschichte, III. S. 359) von 1579. Herr Bibliothekar J. Schiffmann in Luzern bemerkt hiezu: ich glaube nicht an eine lateinische Ausgabe durch Horolanus, und zwar weil er in der Vorrede zu seiner Uebersetzung, 29, 31, ausdrücklich stets nur von seiner Uebersetzung spricht. Zudem hatte es 1579 in Luzern, woselbst nach Haller die Ausgabe erschienen wäre, gar keine Buchdruckerei. Wäre also diese lateinische Ausgabe anderswo erschienen, so würde Horolanus derselben gewiß in seiner späteren deutschen Edition gedacht haben.

2. Erste deutsche Ausgabe durch Horolanus. Ingolstadt, Wolfgang Eder, 1584. Exemplare in der Cantonsbibliothek von Aarau; ein defectes in der Bürgerbibliothek von Luzern.

3. Zweite deutsche Ausgabe durch denselben. Ingolstadt, 1585. (Geschich'sfreund Bd. XXII, S. 89.)

4. Erste lateinische Ausgabe durch Felicianus Slinguarda. Ingolstadt, David Sartorius, 1583. Ein Exemplar Aarau, Cantonsbibliothek. Zürich, Stadtbibliothek. Einsiedeln, Stiftsbibliothek.

5. Zweite lateinische Ausgabe durch denselben (Huic secundæ editioni aliquæ pulcherrimæ precationes accesserunt. Auf pag. 4 eine freie Nachahmung der Initiale D in verkleinertem Holzschnitt). Ingolstadt, David Sartorius, 1585. (Ein Exemplar dieser seltenen Edition aus dem Nachlasse Schneller's befindet sich in der Bibliothek des Capuzinerklosters in Luzern.)

6. Ausgabe „trewlich verteutschet durch M. Lorentz Eiszapf". Ingolstadt, David Sartorius, 1585. (Haller III, 359; Geschichtsfreund Bd. XXII, S. 89.)

Kloster Wettingen.

Die Legende erzählt, daß im Jahre 1227 ein frommer Herr, der Edle Heinrich von Rapperswil, durch Sturm und Regen in dunkler Nacht in's Aargau geritten kam. Oberhalb Baden, wo die Limmat in raschem Strome sich biegt und das hochrandige Ufer einer Halbinsel bespült, blieb des Grafen Rößlein plötzlich stehen. Da wachte der Ritter aus seinem Sinnen auf. Er blickte empor, und sah einen schönen funkelnden Stern; das war ein Zeichen, daß ihm die Vorsehung das Ziel seiner Wanderung gewiesen habe. Schon einmal hatte der Graf diesen Stern gesehen. Als ein tapferer Streiter Christi war er dem Rufe der Kreuzprediger gefolgt und hatte mannhaft für die Befreiung des heiligen Grabes mitgekämpft. Dann wollte er heimwärts ziehen; aber die Ritter, welche dem Schwerte der Heiden glücklich entronnen waren, drohte die tückische Meerfluth zu verschlingen. In solcher Noth rief Heinrich den Schutz der seligsten Jungfrau an. Er gelobte, ihr zu Ehren ein Kloster zu stiften. Da legte sich der Sturm und am Himmel erschien ein glänzender Stern, der dem Grafen die Gewißheit gab, daß sein Gebet

erhört worden war. Er kehrte zu den Seinen zurück, aber was er gelobt hatte, kam nicht zu Stande, bis einst des Nachts ein Engel den Träumenden mahnte. Er wies ihn an, nach Sonnenuntergang zu ziehen, dort werde der Stern ihm zeigen, wo er den Dank für seine Rettung zu opfern habe.

So hat die Legende die Geschichte von der Stiftung des Klosters Wettingen ausgeschmückt, und daraus den Namen Maris stella oder Meerstern abgeleitet, den das Kloster vor Zeiten führte. [1]) Wie alt diese anmuthige Sage ist, wissen wir nicht; sie mag ihren Ursprung in einer Namensverwechselung gehabt haben. Heinrich der Wandelbare soll der Stifter geheißen haben, den sein unruhiger Geist stetsfort in die Weite trieb. Das ist aber nur eine falsche Leseart des Namens Wandelberg, den Heinrich von seinem Besitzthum führte, von einem Schlößlein, dessen Trümmer unweit Benken im St. Gallischen Gasterlande liegen. [2]) Maria-Meerstern aber ist eine Be-

---

[1]) Die älteste bekannte Erwähnung jener stürmischen Meerfahrt — schreibt uns der Prior von Wettingen-Mehrerau, Herr P. Dominik Willi, dem wir an dieser Stelle für die vielen uns zutheil gewordenen Belehrungen über die Geschichte und die klösterlichen Einrichtungen Wettingens den verbindlichsten Dank erstatten — stammt aus dem Ende des XV. Jahrhunderts. Ihre romantische Ausschmückung hat sie dann in Lang's theologischem Grundrisse erhalten. Einen urkundlichen Rückhalt für die Legende giebt es nicht, wohl aber wird Heinrich von Rapperswil in mehreren bei seinen Lebzeiten abgefaßten Documenten als Stifter genannt.

[2]) Anzeiger für Schweizerische Geschichte und Alterthumskunde 1864, S. 43 u. f.

zeichnung, die Wettingen nicht ausschließlich zukommt und wegen der Vergleichung der Madonna mit einem glänzenden Sterne, der dem Meere entsteigt, in der Dichtung und Prosa des Mittelalters häufig gebraucht worden ist.[1])

Es war auch die Zeit, wo eine glühende Begeisterung für die Kirche alle Stände beseelte. Zu Tausenden drängten die Wehrhaften den Schaaren nach, die zur Eroberung des heiligen Landes ausgezogen waren. Diejenigen aber, welche nicht zum Streite folgten, suchten auf andere Weise Gott zu gefallen: durch fromme Spenden und durch Stiftungen, die sie zu Ehren Gottes und der Heiligen errichteten. So war dies in Wettingen der Fall; eine Bulle Gregor's IX. sprach die vom Kreuzzuge Zurückgebliebenen von ihren Gelübden frei, wofern sie den Bau des Klosters durch ihre Leistungen vollenden hülfen.[2])

Kein Wunder übrigens, daß sich das Stift einer solchen Gunst erfreute. Seine Mönche gehörten einem Orden an, der damals an der Spitze des kirchlichen Lebens stand, der alle Gunst auf sich vereinte und dessen Begründer, der hl. Bernhard von Clairvaux, zu den größten und würdigsten Erscheinungen des Mittelalters zählt.

Wie im Völkerleben stets wieder neue Größen und Nationalitäten zur Macht und Führung berufen werden, so läßt sich ein ähnlicher Wandel in der Kirchengeschichte verfolgen. Fast jeder Wendepunkt in derselben hat auch die Stiftung eines neuen Ordens im Gefolge geführt.

---

[1]) R. Dohme, die Kirchen des Cistercienserordens in Deutschland während des Mittelalters. Leipzig 1869. S. 24.

[2]) Anzeiger für Schweizerische Geschichte 1879, Nr. 3, S. 153.

So war dies in der Grenzscheide des X. und XI. Jahrhunderts der Fall. Damals, als der alte und mächtige Benedictinerorden zu verweltlichen begann, trat aus bescheidenen Anfängen eine Vereinigung von geistlichen Männern hervor, die sich nach ihrem ersten unweit Macon gelegenen Kloster die Congregation von Cluny nannte, und deren Hauptzweck die Rückkehr zu der ursprünglichen Strenge der Benedictinerregel war. Aber wie rasch dieser Orden an Macht und Ansehen gewann, auch er vermochte es nicht, dem Schicksale aller menschlichen Einrichtungen auf die Dauer Stand zu halten. Nach einem Jahrhunderte schon war seine Mission vollbracht und die begeisternde Kraft auf eine neue Gesellschaft übergegangen.

Es war am Palmsonntage des Jahres 1098 als Graf Robert von S. Michel-Tonnère mit einer Anzahl frommer Genossen in einer öden von Alters her Citeaux genannten Gegend unweit Dijon eine klösterliche Niederlassung gründete. Er that dies in derselben Absicht, die kirchliche Zucht und Sitte zu heben, welche früher die Stifter des Cluniacenserordens beseelt hatte. Aber die neue Colonie hatte mit vielen Schwierigkeiten zu kämpfen. Hunger und Krankheiten begannen die Reihen der Brüder zu lichten, und fast hätte ein Abt, der Engländer Stephan Harding, durch seine Strenge und durch die Entbehrungen, die er den Mönchen auferlegte, die Existenz des Klosters in Frage gestellt. Da, im Jahr 1113, als die Noth am höchsten stand, trat plötzlich eine Wendung ein. Ein Edelmann, der aus einem der vornehmsten Geschlechter des Landes stammte, meldete sich unvermuthet mit dreißig Gefährten zur Auf-

nahme an; das war Graf Bernhard von Chatillon. Ausgerüstet mit einer zündenden Beredsamkeit, voll Glaubenseifers und zur äußersten Enthaltsamkeit entschlossen, wußte er seinem Schritte die weittragendsten Folgen zu geben. Schon in demselben Jahre ging von Citeaux die Stiftung eines ersten Klosters aus, dem in den nächsten Jahren drei weitere Gründungen folgten, und mit der Ausbreitung des Ordens, der von nun an den Namen des Bernhardiner- oder Cistercienserordens führte, stieg allerorts der Ruf und das Ansehen seiner Brüder. So wuchs die Gesellschaft wie eine Familie heran. Aus den fünf ersten Stiftern, den sogenannten Stammklöstern, die in den Jahren 1113 bis 1115 gestiftet worden waren, gingen die Mönche neuer Convente, der Tochterklöster, hervor und diese in gleicher Weise sandten auch ihre Colonien aus. So ging Stift aus Stift hervor, wie die Generationen eines Geschlechts, die alle auf Einen Ahn, auf das Stammkloster in Citeaux zurückwiesen. 50 Jahre nach seiner Stiftung zählte der Orden 500 und 1251 über 1800 Abteien, die, soweit die Grenzen der damaligen Christenheit reichten, die Zucht und die Lehre des heiligen Bernhard verbreiteten.[1])

Und es war ein herber und ernster Geist, der die neue 1119 aufgestellte Ordensregel beherrschte. Hauptsächlich die Opposition gegen die Verweltlichung der älteren Mönchsorden war es ja gewesen, welche diese neue Gesell-

[1]) Vergl. hierzu Geschichtsfreund, Mittheilungen des historischen Vereins der V Orte. Bd. II, 1845, S. 7.

schaft in's Dasein gerufen hatte. Mit der äußersten Strenge wurden diese Grundsätze zum Ausdruck gebracht. Es wird versichert, daß der heilige Bernhard die Uebung der Enthaltsamkeit so weit getrieben habe, daß ihm der Geschmack für den Unterschied der Speisen verloren gegangen sei. Nur vier Stunden Schlafes waren den Mönchen vergönnt; dann fieng das Tagewerk mit kirchlichen Uebungen an; Andacht und Arbeit lösten sich nach strengen Vorschriften ab. Die Arbeit nahm überhaupt eine hervorragende Stelle in dem klösterlichen Leben ein, und zwar die rauhe Handarbeit. Damit hieng auch die Art der Ansiedelung zusammen. Stets in ländlicher Einsamkeit, fern von Städten sollten die Cistercienser ihre Niederlassungen gründen. Sie sind denn auch recht eigentlich die Colonisten in damaliger Zeit gewesen, und man staunt über die Praxis und die Betriebsamkeit dieser Ordensleute, wenn man die Nachrichten liest, die dem einen Kloster die Anpflanzung von Reben, einem anderen die Austrocknung früher unfruchtbaren Sumpflandes und wieder einem den nachmaligen Wohlstand einer ganzen Gegend zuschreibt. So hat, um nur Eines Beispieles zu gedenken, die Waadt den Cistercienſern von Bonmont bei Nyon die Begründung einer köstlichen Quelle, die Anlage der Weinberge an der Côte zwischen Morges und Rolle zu verdanken.

Wir können uns über die Geschichte des Ordens und seiner Einrichtungen nicht weiter verbreiten. Die jüngste Stiftung, die er nach der Schweiz entsandte, ist das Kloster Wettingen gewesen, und dorthin kehren wir nun zurück.

Wir sind über die Anfänge dieser Stiftung unzulänglich unterrichtet, doch ist wohl anzunehmen, daß umfassende und dauerhafte Bauten nicht sofort entstanden. Die Wahl eines Platzes wurde in der Regel mit großer Umsicht vorgenommen und die Stelle des Klosters vorerst bloß durch provisorische Bauten bezeichnet. Das Bauen ferner war wie heute eine kostbare Sache und die Beschaffung der hiezu nöthigen Mittel mit zeitraubenden Umständlichkeiten verknüpft. Ablässe von Päpsten und Bischöfen waren die wirksamsten Mittel. Dann wurden die Sammler ausgeschickt, welche diese Indulgenzen zu Stadt und Land verkündigten und je nach dem Umfange der darin enthaltenen Verheißungen mit mehr oder weniger reichen Spenden wiederkehrten. Auch Handleistungen wurden auf diese Weise geworben, Frondienste, denen sich gelegentlich die Vornehmsten nicht entzogen. Eine Urkunde vom Jahre 1281, die sich auf das Cistercienserkloster Kappel im Canton Zürich bezieht, verheißt einen Ablaß für alle Diejenigen, welche Sand und Steine zur Errichtung des Klosters herbeitrügen, und so mag auch der Bau von Wettingen zu Stande gekommen sein, dessen erste Weihe im März des Jahres 1259 erfolgte.

Wir können die Umschau in dem Kloster sofort beginnen, da seine Anlage im Wesentlichen die gleiche blieb, wie sie in der Mitte des XIII. Jahrhunderts erbaut und gegen das Ende desselben abgeschlossen worden ist. [1])

[1]) Die baugeschichtlichen Daten nebst den Belegstellen sind gesammelt im Anzeiger für Schweizerische Alterthumskunde 1880, Nr. 2, S. 41 u. f.

Früher waren alle diese Baulichkeiten mit Mauern und Thürmen umgeben, denn die Ordensregel setzte die Trennung von der Außenwelt als erste Bedingung des klösterlichen Lebens voraus.

Es war aber auch sonst geboten, auf der Hut zu sein, denn nicht bloß der Welt, die den Gottesmännern den inneren Frieden rauben konnte, sondern auch kriegerischen Ueberfällen galt es zu wehren. Ein Kloster bot dem Feinde seine besonderen Anziehungspunkte dar, und man that wohl daran, auf solche Eventualitäten Bedacht zu nehmen.

Eine zierliche Vignette, die Franz Hegi zu Heßens Badenfahrt geliefert hat,[1]) stellt das Kloster dar, wie es sich dem von Baden Kommenden präsentirte. Der Eingang war damals und noch im Jahre 1843 von zwei Thorthürmen beherrscht. Hier, in der Porta, sollen der Ueberlieferung zufolge die ersten Mönche, welche das Kloster Salmansweiler in die neue Colonie entsandt hatte, ihr provisorisches Unterkommen gefunden haben. Die äußere Pforte pflegte zur Tageszeit geöffnet zu sein. Sie vermittelte den Zugang zu der anstoßenden St. Annenkapelle, einem Heiligthum, das an dieser Stelle in allen Cistercienserklöstern wiederkehrt. Den Frauen nämlich war der

---

[1]) Die Badenfahrt. Von David Heß. Zürich 1818. S. 475. Eine instructive Ansicht des Klosters aus der Vogelperspective findet sich in Merian's Topographia Helvetiæ etc. von 1642, sie ist nebst dem Grundrisse wiederholt in meiner Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz, S. 175 u. f.

Einlaß in das Kloster versagt. [1]) Um aber dennoch ihren religiösen Bedürfnissen zu entsprechen, wurde für sie eine besondere Kapelle an der Umfriedung erbaut. Im Jahre 1809 hat man das baufällige Kirchlein abgetragen; nur die zur Ringmauer gehörige Langfronte mit ihren Spitzbogenfenstern ist stehen geblieben. Die Wache bei dem hohen inneren Thore hatte ein Bruder zu versehen. Ihm lag es ob, den Fremden zu begrüßen, seine Ankunft im Kloster zu vermelden, worauf sich der Abt zur Pforte begab, um den Ankömmling zuerst in die Kirche und dann in die Gaststube zu geleiten.

Zahlreiche Gebäude, deren meiste ökonomischen Zwecken und dem Verkehre mit der Außenwelt gewidmet waren, umgaben den Vorhof, den man durch die Pforte betrat; Stallungen und der große 1670 erbaute Keller, Küferei und Schmiede, zur Rechten die Weberei, ein stattlicher Bau, in welchem der gelehrte Abt Christoph Silbereisen († 1608) seine letzten Lebensjahre verbrachte, und das „Weiberhaus" zur Linken, [2]) wo die weiblichen Gäste und Dienstboten ihre Wohnungen hatten.

Eine Mauer schloß hier den Vorhof ab. Ein Portal in derselben stund nach dem schmalen Zwinger offen, durch

---

[1]) In Wettingen wurde dieses Verbot erst im Jahre 1652 aufgehoben, als Abt Bernhard Keller für Weltleute in der Klosterkirche eine Bruderschaft errichtete; doch wurde ihm dieses Abweichen von der alten Disciplin von dem Convente übel angerechnet und eine Hauptursache der Unzufriedenheit, welche endlich den Abt zur Resignation bewog (P. Dom. Willi).

[2]) Die jetzige Wirthschaft zum Stern.

den der Besucher an der Nordseite der Kirche und östlich am Chore vorbei in das Kloster selbst gelangte. Dieses besteht aus zwei Gebäudecomplexen, die sich jedesmal um einen Hof gruppiren. Der Südseite der Kirche schließen sich im Viereck die von den Mönchen bewohnten Flügel an. Dann folgt im Osten das zweite Rechteck, das die Wohnung des Abtes und die für gemeinsame Zwecke bestimmten Localitäten enthält.

Wir werden diese Räume demnächst betreten. Vorerst schauen wir uns nach der Kirche um. Ihre äußere Erscheinung ist nicht dazu angethan, die Erwartungen auf den Anblick des Inneren zu spannen. Der Mangel aller vorspringenden Theile zeigt, daß es nicht einmal auf eine Ueberwölbung abgesehen war. Der einzige Schmuck, den das Aeußere besaß, ist das große Spitzbogenfenster im Chor. Allein auch dieses hat seine Zierden verloren. Ein Blitzstrahl, der am 28. Juni 1764 in die Kirche schlug, hat das kunstreiche Steinwerk sammt einem Glasgemälde zerstört, das Heinrich IV. von Frankreich in dieses Fenster gestiftet hatte.[1])

Ohne Zweifel galt es von Anfang an mit bescheidenen Mitteln auszukommen, denn ein Graf von Rapperswil, wenn er auch zu den vornehmsten Herren des Landes gehörte, hatte immerhin nicht über königliche Schätze zu verfügen. Dann aber machte auch bei den baulichen Unter-

[1]) 3. Juni: habentur memoria Regum Francorum Heinrici IV. huius nominis et Ludovici eius filii, qui dederunt nobis duas fenestras, unam in ecclesia, alteram in refectorio æstiuali a° 1610. Necrologium Wettingense. (P. Dom. Willi.)

nehmungen die Ordensregel ihre Anforderungen geltend. Schon der heilige Bernhard hatte sich in diesem Sinne ausgesprochen. In einem merkwürdigen Briefe tadelt er die ungebührliche Größe der Kirchen, welche die älteren Orden erbaut hatten und die wunderlichen Gemälde in denselben, welche die Andächtigen bloß zerstreuen und ihn — Sanct Bernhard — an den Cultus der Juden erinnern. All' dieser Pomp möge sich für die bischöflichen und Pfarrkirchen eignen, ganz unpassend sei er aber für die Gotteshäuser Derer, die dem äußeren Scheine der Welt entsagen sollten. Man pflege, fährt er fort, die Fußböden mit bildgeschmückten Platten zu belegen. Man trete folglich die Heiligen mit Füßen und speie den Engeln in's Angesicht. Sei das Gefühl abhanden gekommen, daß man dadurch das Göttliche schände, so sollten doch wenigstens die für sinnliche Schönheit Begeisterten die leuchtenden Farben und die lieblichen Gestalten verschonen.[1]) Es konnte nicht fehlen, daß solche Aussprüche einen lebhaften Anklang fanden. Man that sich auf die Niedrigkeit und Aermlichkeit der Gotteshäuser viel zu Gute, und wir kennen eine Reihe von Beschlüssen, welche auf den Generalcapiteln in Citeaux in diesem Sinne gefaßt worden sind.

Es ist schon früher der praktischen Richtung gedacht worden, welche den Lebenseinrichtungen und der Wirksamkeit des Ordens zu Grunde lag. Es hing damit noch ein

[1]) Abgedruckt bei Dohme, S. 26 u. f. Andere Nachrichten in meiner Abhandlung: Die mittelalterlichen Kirchen des Cistercienserordens in der Schweiz. (Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich. Bd. XVIII, Heft 2, S. 71.

besonderes Institut zusammen, welches die Cistercienser von ihren Vorläufern, den Benedictinern und Cluniacensern übernommen hatten: das Institut der Conversen oder der „bärtigen Brüder", eine Art Halbmönche, denen der Betrieb der wirthschaftlichen Obliegenheiten und Gewerke überwiesen war, und deren Hilfe wohl auch bei baulichen Unternehmungen zunächst in Anspruch genommen wurde. Erinnert man sich ferner, wie Stift aus Stift entstand und daß den Mönchen gewiß auch dienende Brüder in die neuen Colonien folgten,[1]) so kann es nicht wundern, in diesen die baulichen Einrichtungen der Mutterklöster vielfach wiederzufinden. So giebt es in der Schweiz eine Anzahl von Ordenskirchen, deren Stil ein von der landesüblichen Bauweise ganz verschiedener ist, wogegen ähnliche Bauten in Burgund und den Rhonegegenden häufig wiederkehren. Diese schweizerischen Kirchen sind eben einfach nach dem Muster der Klöster entstanden, aus denen die französischen Mönche in unsere Gegenden gekommen waren.

Vorschriften, welche für die Anlage der sämmtlichen Ordenskirchen bestimmend waren, scheint es nicht gegeben zu haben. Aber gewisse gemeinsame Eigenthümlichkeiten bildeten sich doch schon frühe aus. Da fällt in Wettingen zunächst die einfache Anlage der östlichen Theile auf. Der Grundriß hat die Form eines Kreuzes, aber während bei anderen Kirchen aus dieser Zeit der Chor ein Halbrund bildet, hat man sich hier mit der einfachsten

[1]) Klosterbrüder als Baumeister. Dohme, S 34.

Form eines horizontalen Abschlusses begnügt. Auch die Anlage des Querschiffes ist bezeichnend. Sonst pflegte man, wie den Chor, so auch die Kapellen, die dem Querschiffe vorliegen, als halbrunde Ausbauten zu gestalten. Bei den Cistercienserkirchen wurde fast ohne Ausnahme auf dergleichen Auszeichnungen verzichtet. Wohl legen sich auch hier der Ostseite beider Querflügel jedesmal zwei Kapellen vor. Man scheint sie als unerläßliche Räume für die Privatandacht, oder für die Messen beansprucht zu haben, welche die Brüder täglich in der Frühzeit zu celebriren hatten. Aber diese Kapellen erscheinen als schlichte viereckige Gemächer, die neben der halben Tiefe des Chores mit einer gemeinsamen Ostwand geradlinig abschlossen. In Wettingen sind sie die einzigen Räume, die schon ursprünglich mit Gewölben versehen waren, und zwar mit spitzbogigen Tonnengewölben, einer Form, die ihren Ursprung in der Bourgogne hatte und im Gefolge des Ordens aus seinem Heimathlande in weite Fernen verbreitet worden ist. Das Langhaus bietet in baulicher Hinsicht wenig Bemerkenswerthes dar. Viereckige Pfeiler, durch Spitzbögen verbunden, trennen die Schiffe, deren ehemalige Bedachung aus flachen Holzdielen bestund, und so einfach wie die Details in den Chorkapellen sind auch die Gesimse, welche diese Stützen bekrönen. Eine alte Einrichtung verdient im südlichen Seitenschiffe beachtet zu werden. Dort, unweit der Schlußwand, befindet sich eine vergitterte Oeffnung, welche mit dem anstoßenden Kreuzgange correspondirt. Sie ist die erste und ursprünglich einzige Beichtstätte gewesen. So streng waren die Vorschriften, welche im Verkehre mit der Außenwelt

beobachtet wurden, daß selbst in diesem Amte die Clausur den Priester von der Laienkirche trennte.

Ihr gegenwärtiges Aussehen hat die Klosterkirche im vorigen Jahrhundert empfangen. Man glaube ja nicht, daß erst die Neuzeit den Radicalismus in Bausachen gezeitigt habe; in jeder Epoche hat der Grundsatz gegolten, daß dem Lebenden das Vorrecht gebühre. Aber neben der Baulust, die sich in der Gegenwart allerorts entfaltet, ist auch das Verständniß für den Nachlaß aus älteren Zeiten in erfreulicher Zunahme begriffen. Es widerstrebt uns, kurzer Hand ein Denkmal zu zerstören, mit dem sich Erinnerungen an geschichtliche Ereignisse und Persönlichkeiten verknüpfen, und wir halten dafür, daß es ein Gebot der modernen Bildung sei, mit Wachsamkeit für die Erhaltung und würdige Instandsetzung charaktervoller Denkmäler aus allen Epochen zu sorgen.

Eine solche Anschauung hat den früheren Zeiten gänzlich fern gelegen, und die Herrschaft des Barock- und Zopfstiles zumal bezeichnet eine Epoche, welche eine Welt von alten Kunstwerken in Acht und Bann erkärte. Es war damals, wo die geistlichen Herren noch in hochzeitlichen Tagen lebten. Inmitten der Stürme, die rings um die Grenzen tobten, blieb der Schweiz das Glück der Ruhe und des materiellen Gedeihens aller Verhältnisse gewahrt. Kisten und Kasten waren gefüllt und in manchem Stifte hatten sich fürstliche Reichthümer angesammelt. Dieß paßte aber nicht mehr zu den bescheidenen Bauten, welche das Mittelalter hinterlassen hatte. Man war in diesen geistlichen Instituten so gut wie in den weltlichen Kreisen mit den

Prätentionen der Mode bekannt geworden, und wenn auch zur Rivalität mit den prunkvollen Barockbauten in Italien und Frankreich die Vollkraft der Mittel fehlte, ihre vornehme Pracht, verbunden mit der großräumigen Heiterkeit dieser Anlagen, und die Bedeutung, welche die Hochrenaissance und der Barocco nun doch einmal als der Stil der Gegenreformation par excellence erobert hatten, das Alles machte, daß man wenigstens auf die Nachahmung nicht verzichten wollte.

So sind im XVII. und zu Anfang des XVIII. Jahrhunderts die sämmtlichen Kirchen unserer alten Stifter gefallen, um Neubauten zu weichen, deren Pracht uns nicht für den Verlust einer Reihe wichtiger Denkmäler zu entschädigen vermag. Auch die Wettinger Annalen wissen von derartigen Unternehmungen zu berichten. Schon im Jahre 1708 hatte eine sogenannte Verschönerung der Kirche begonnen; allein dieses Unternehmen Franz Baumgartners trat weit zurück neben dem Projecte, durch dessen Ausführung sein zweiter Nachfolger, Abt Petrus Kälin, den Glanz seines Stiftes zu erhöhen gedachte. David Heß hat uns die Kunde von demselben überliefert.[1]) Zu einem vollständigen Umbau des Klosters waren bereits die Gelder gesammelt.[2])

[1]) Die Badenfahrt S. 492.

[2]) Das Modell des projectirten Neubaues war, nach einer gefälligen Mittheilung des Herrn P. Prior Dom. Willi, bis zur Aufhebung des Stiftes in der Bibliothek zu sehen. Auf dem von dem Hofmaler A. Höchle aus Klingnau gemalten Portraite des Abtes Sebastian Steinegger (seit 1768), das sich im Stift Mehrerau befindet, ist der Plan des Neubaues verzeichnet, der an die Anlage von S. Urban erinnert.

Weil nun aber die Mönche ihre Zellen und Wohnzimmer auf mehrere Jahre hätten räumen und sich nothdürftig behelfen müssen, so ward diese Verbesserung hintertrieben und der erzürnte Prälat verschleuderte nun die ganze Summe für die Verzierung der Kirche, deren mittelalterliches Gerüste jetzt schwer zu erkennen ist. Manche dieser Zuthaten würden wir übrigens nicht gerne vermissen, im Chore zumal, wo sogar die zopfigen Bekrönungen der Stühle einen gefälligen Eindruck machen und die Zierden des Hochaltares, des Abtsthrones und der Levitensitze in ihrer Gesammtheit ein glänzendes Bild von der übermüthigen Formenfülle des Roccoco geben.[1])

Und noch zwei Erinnerungen an diese späteren Jahrhunderte wird man gerne beachten: die großen Ceremonienbilder, welche in den Abseiten paradiren. Dasjenige im nördlichen Seitenschiffe schildert die Procession, in welcher 1652 die aus Rom erworbenen Reliquien der heiligen Märtyrer Marianus und Getulius eingeholt worden sind; das Seitenstück zur Rechten stellt den Aufzug dar, mit dem am 9. Juli 1752 das Gedächtniß an jene Einführung gefeiert wurde. Wie bei solchen Anlässen mit der Heilsbegierde die Weltlust sich mischte, wie classische Allegorien den Pomp des Kirchenthums verherrlichen halfen, zu

[1]) Die östliche Chorhälfte ist das Presbyterium, für das Hochamt (missa conventualis) bestimmt. An der Nordseite steht der durch einen Baldachin ausgezeichnete Thronsessel, den der Abt bei Pontificalämtern an hohen Festen benützte; die drei Stühle gegenüber waren für den celebrirenden Priester und seine beiden Assistenten, den Diakon und Subdiakon, bestimmt.

dem frommen Sang und Glockengeläute die Geschütze erdröhnten, Erbauung und Schaulust ein gleiches Genüge fanden, zeigen diese Schildereien mit volksthümlicher Breite an und wird durch Berichte bestätigt, die von solchen Haupt- und Staatsactionen überliefert sind.[1])

Unter der südlichen Bogenreihe steht ein Sarkophag. Die Wände des gewaltigen Troges sind mit Spitzbögen gegliedert, den flachen Deckel schmücken ein Kreuz und der Schild mit dem habsburgischen Löwen. In diesem steinernen Gehäuse lag der bei Windisch ermordete König Albrecht während 15 Monaten bestattet, bis die Uebertragung des Leichnams in die Kaisergruft des Speyrer Domes erfolgte. Das Bild des gewappneten Königs, wie er im Grabe liegt, hat ein Künstler des XVII. Jahrhunderts an die südliche Langseite des Sarkophages gemalt. Uebrigens ist dieses Grabmal, dessen Deckel noch romanische Ornamente zeigt, gewiß nicht erst für Albrecht hergerichtet worden, sondern es hatte schon früher zur Bestattung von Angehörigen des habsburgischen Hauses gedient und hat auch später wieder die Leiche des Grafen Rudolf von Habsburg-Laufenburg aufgenommen.

Könige und Königinnen, sowie die höchsten geistlichen Würdenträger sind überhaupt die einzigen Persönlichkeiten gewesen, denen ursprünglich ein Begräbniß in den Cistercienserkirchen gewährt wurde. Die Aebte haben ihre Ruhestätten

[1]) Solche Festbeschreibungen aus Bremgarten und Rapperswil finden sich in den „Monatlichen Nachrichten einicher Merkwürdigkeiten in Zürich gesammlet und herausgegeben" 1753, S. 146 und 1755, S. 43.

im Capitel und den Kapellen des Querschiffes gefunden. Mehrere Prälatengräber sind hier noch vorhanden. So dasjenige des Johannes Schnewlin, eines aus Altstätten gebürtigen Zürchers. Er war der Unselige gewesen, der den Klosterbrand von 1507 verschuldet hatte, aber die Brüder scheinen ihm seinen Fehl nicht nachgetragen zu haben. Er wurde im Jahre 1531 zu ihrem Abte gewählt und hat sich dann alle Mühe gegeben, den ihm anvertrauten Weinberg des Herrn von den letzten Erinnerungen an die Ereignisse und Stimmungen der Reformationszeit zu reinigen. Diese Grabsteine nun liefern abermals einen Beleg für die Strenge, mit welcher die Ordensanschauungen jeden Aufwand verpönten. Ihr Schmuck ist auf die Andeutung der äbtischen Würde, den Krummstab, beschränkt, wozu sich auf späteren Denksteinen etwa noch der Wappenschild des Bestatteten gesellt. Und diese bescheidensten Erinnerungszeichen erlaubte man nicht einmal reliefartig darzustellen, sondern sie durften, „damit die Hinüberschreitenden kein Hinderniß fänden," nur mit vertieften Linien eingezeichnet werden.

Ursprünglich waren die Klosterkirchen nur in beschränkter Weise dem Volke geöffnet. Erst später traten in dieser Hinsicht leichtere Bestimmungen ein. Immerhin ward in erster Linie für die Bedürfnisse der geistlichen Herren gesorgt. Es erklärt sich daraus eine Einrichtung, die auch in Wettingen besteht, daß nämlich der Chor nach Westen, also auf Unkosten des Schiffes, verlängert ist. Ein Lettner trennt diesen Raum, den nur die Mönche betreten durften, von dem Schiffe. Der Lettner ist eine gewölbte Quer-

gallerie, welche die ganze Breite des Schiffes einnimmt. Der einzige Durchgang, der ursprünglich zum Chore führte, befand sich in der Mitte und vor demselben stand im Schiffe der für den Laiengottesdienst bestimmte Kreuzaltar.[1]) Hinter dem Lettner folgt zuerst der Raum, in welchem die Mönche ihren gemeinsamen Chordienst hielten. Dann gelangt man etliche Stufen höher in die zweite Abtheilung des Chores, in das Presbyterium, wo der vornehmste der Altäre, der Fron- oder Hochaltar steht.

Die heutige Einrichtung des Chores ist nun freilich erst lange nach der Stiftung des Klosters entstanden. Durch einen Brand, den der schon erwähnte Abt Schnewlin, damals noch ein junger Mönch, durch seine Unvorsichtigkeit verschuldet hatte, waren Kirche und Kloster am 11. April des Jahres 1507 fast gänzlich eingeäschert worden. Man glaubte — und nicht ohne Grund — in dieser Katastrophe eine Strafe des Himmels zu erblicken, denn es hatte seit dem Ende des XV. Jahrhunderts eine bedenkliche Sittenlosigkeit in dem Stifte eingerissen. Es ging auch lange, bis die Kirche sich wieder ihres alten Glanzes erfreute. Es kam die Reformation, und fast hätte schon damals die

---

[1]) Die Seitenportale ließ erst Abt Bernhard Keller öffnen. Es geschah dieß mit Rücksicht auf die Processionen, die seit der 1652 erfolgten Stiftung der Bruderschaft des heiligen Altarsacramentes üblich geworden waren. Diese allmonatlich an einem Sonntage gehaltenen Umgänge bewegten sich durch das eine Seitenschiff zur Vorhalle (S. Victorskapelle) und durch das andere nach dem Chore zurück. Die alten Cistercienser kannten nur Processionen durch den Kreuzgang, die sehr häufig waren (P. Dom. Willi).

Existenz des Klosters aufgehört, indem die Brüder mit dem Abte an der Spitze zu dem neuen Glauben übertraten. Nach der Schlacht von Kappel kehrte dann freilich die alte Ordnung der Dinge auch hier wieder ein. Aber es bedurfte der ganzen Strenge der neu gefestigten Zucht und der ungewöhnlichen Gunst, daß drei der trefflichsten Aebte sich folgten, um eine Epoche vorzubereiten, in der sich Wettingen noch einmal zu hoher Blüthe erhob.

Der letzte dieser Prälaten ist Petrus II. Schmid von Baar gewesen, und seine Wirksamkeit, die Alles beherrschte, hat auch der äußeren Erscheinung des Klosters einen neuen Charakter aufgeprägt.

Unter seiner Regierung sind die kostbarsten Zierden entstanden, welche die Klosterkirche besitzt, die Chorstühle, die ein namenloser Meister in den Jahren 1603 und 1604 geschaffen hat. Sie sind in doppelter Reihe derart aufgestellt, daß sie die Westwand vor dem Lettner begleiten und rechts und links, also nördlich und südlich, das Kreuzmittel von den Flügeln des Querschiffes trennen. Ihre Einrichtung ist so beschaffen, daß jeder der Mönche seinen Sitz erhielt. Die hinteren Reihen sind von einer Rückwand überragt und vorne von einer Brüstung begrenzt, auf welche die geistlichen Herren ihre Chorbücher legten. Diese Brüstung dient als Rückwand der vorderen Sitze, die wieder ihre Fronte durch eine Pultreihe erhalten. Auch sonst war für die Mönche wohl gesorgt. Die Seitenlehnen, welche die Plätze trennen, sind mit kunstreichen Stützknäufen besetzt, die ein bequemes Aufstehen von den beweglichen Sitzen ermöglichen, und diese an ihren Unterseiten mit

Consolen versehen, den sogenannten Misericordien, welche dazu dienten, den alten oder gebrechlichen Herren während der zum Stehen vorgeschriebenen Zeit des Chordienstes eine halb sitzende Stellung zu ermöglichen. An der Westwand, zu Seiten der Thüre, welche durch den Lettner in das Schiff der Kirche führt, stehen die Plätze des Abtes, des Priors und der Senioren.[1]) Sie sind mit besonderem Reichthume ausgestattet, aber auch den anderen Sitzen fehlt es an aufwändigem Schmucke nicht. Besonders die Rückwände sind kunstreich geschnitzt mit Heiligengestalten und Architekturen, aus denen sich in eleganter Lösung der krönende Abschluß, ein reiches Kranzgesimse, entwickelt. Sparsame Vergoldungen zeichnen die einzelnen Theile aus und verbinden sich mit dem warmen Tone des Eichenholzes zu einer Wirkung von wunderbar ernster Farbenpracht. Wohin überhaupt das Auge sich wendet, wird es durch einen Wechsel anmuthiger und lebensvoller Erscheinungen ergötzt. Zu den denkbar reichsten Combinationen sind hier die üppigen Formen der Hochrenaissance verwendet, dazwischen die Flächen mit allerhand Ornamenten belebt, mit schwungvollen Blattranken, in denen sich Flügelknaben, Vögel und allerhand sonstige Creaturen tummeln, mit Masken und Fruchtgehängen bis zu den Heiligenbildern und den frommen Emblemen, die unter dem Gesimse eine Reihe von Tafeln schmücken. Einzelne dieser letzteren Darstellungen und die

[1]) Der südliche Sitz, durch die vorspringenden Säulen ausgezeichnet, ist derjenige des Abtes, der gegenüber befindliche der Platz des Priors. Vor der Lettnerthüre zwischen beiden Sitzen stand das gleichzeitig verfertigte Betpult (analogium).

Ornamente, die sie umrahmen, gehören zu den schönsten Proben, welche die Renaissancekunst hier zu Lande hinterlassen hat. Sonst, es ist wahr, sind die Formen schon ziemlich ausgeartet; man kann auch den Antheil verschiedener, bald mehr, bald minder geübter Hände unterscheiden. Aber der Anblick dieser Zierden erfreut uns doch und erweckt eine hohe Achtung vor der Stufe, auf der sich das Handwerk in früheren Zeiten befand.

Und wie fromme und feierliche Eindrücke muß man erst dann empfangen haben, als sich in dieser Umgebung noch das Gepränge gottesdienstlicher Ceremonien oder auch nur der tägliche Chordienst vollzog. Durch ein Nebenpförtchen tritt ein Klosterbruder in den Chor. Noch ist es dunkel; ein einziges Lichtlein schimmert vom Hochaltare herüber, wo die ewige Lampe brennt. Der Bruder naht sich der Mitte, wo das große Betpult steht und bald vernimmt man das Glöcklein, das durch die kalte Morgenluft ertönt, und die Mönche aus ihren warmen Zellen zur Mette ruft. Man sieht sie schon. Von der Treppe, die aus der Clausur in's südliche Querschiff herunterführt, kommt Lichtlein auf Lichtlein herab. Lautlos wandeln die Mönche ihren gewohnten Plätzen zu. Jetzt heben sich die weißen Gestalten in scharfer Beleuchtung von dem dunkeln Gestühle ab und es beginnt die Mette mit Gesang und Gebeten, durch welche vom Lettner herüber die Klänge der Orgel in feierlichen Melodien ertönen. Und allmählich fängt es an zu grauen. Die Lichtlein verschwinden; der helle Tag dringt farbig gebrochen durch die Fenster herein. Langsam zittern und wallen die Wolken von Weihrauch empor, wie

ein blauer duftiger Schleier, der in neckischen Bewegungen die Farben dämpft und dann wieder sich plötzlich lichtet, daß hier ein Paar Figuren und der kecke Glanz von Geräthen und dort die goldenen Theile des Hochaltares sich zeigen. Ein Bruder, der den Chordienst hat, ist etwa noch zurückgeblieben. Er macht die Runde und läutet das Glöcklein wieder; dann geht auch er dem frommen Tagwerk nach.

Wir folgen diesem Bruder, aber wir steigen nicht die Treppe hinauf, sondern öffnen eine Thüre, die neben derselben aus der Kirche führt. Ein überraschender Anblick bietet auch hier sich dar. Es ist eine kaleidoskopische Pracht, die uns hier aus einer ununterbrochenen Folge von Fenstern entgegenstrahlt. Wir befinden uns in dem Kreuzgange, einem großen Corridore, der mitten im Kloster einen grünen Hof umschließt und auf allen vier Seiten mit langen Fensterreihen nach demselben geöffnet ist. Der Flügel, der sich der Kirche anschließt, ist der älteste, vermuthlich ein Theil des 1294 geweihten Klosters. Die Fenster sind denn auch wesentlich anders als die der übrigen Flügel. Weite Rundbögen, von Säulen getragen, umschließen jedesmal eine viertheilige Fenstergruppe, über der sich mannigfaltig geformte Rosetten öffnen. Auch die drei anderen Gänge waren so beschaffen; aber man hat sie 1499 von Grund auf erneuert. Sie zeigen spitzbogige Fenster mit gekünstelten Füllungen, Maaßwerken, wie sie in zahllosen Kreuzgängen aus der spätgothischen Epoche wiederkehren.

Der Kreuzgang war das Herz des Klosters, den Lebenden und den Todten geweiht. Hier sind die Brüder

bestattet. Sie ruhen unter schlichten Steinen, die man noch hie und da an den halb erloschenen Inschriften erkennt.[1]) Für die Lebenden war der Kreuzgang das Centrum, das den Verkehr nach allen gemeinsamen Räumen vermittelte. Hier pflegten die Mönche ihre stillen Wandelgebete zu verrichten, oder nach der Mahlzeit sich zu ergehen.[2]) Häufig wurden diese Gänge zu Processionen benutzt und allabendlich im nördlichen Flügel die Collatio, eine kurze Lesung heiliger Texte, gehalten.[3]) Noch sieht man dort an der Rückwand die langen trogähnlichen Bänke und in der Mitte derselben den prunklosen Sitz des Abtes.

Es ist nach alledem begreiflich, daß der Kreuzgang vor den übrigen Räumlichkeiten des Klosters eine officielle Bedeutung erhielt. Er war gewissermaßen der Ort für die innere Repräsentation und konnte als solcher auch für die Freunde und Gönner des Stiftes gelten. Zahlreiche Erinnerungen an dieselben haben in diesen Gängen ihre

---

[1]) Erst seit 1517 fanden Beerdigungen im Kreuzgange statt. Der älteste Grabstein stammt von 1621, der jüngste von 1839. Früher wurden die Mönche in einem eigenen Friedhofe beigesetzt, der vor dem Krankenhause lag, die Laienbrüder, die Fremden und Dienstboten in dem erst vor wenigen Jahren zerstörten Gottesacker, der an der Nordseite des Schiffes hinter der Dreifaltigkeitskapelle lag (P. Dom. Willi).

[2]) post coenam stabis, seu passus mille meabis hatte eine alte Klosterpraxis gerathen.

[3]) Die Collatio wurde vor der Complet gehalten und dauerte 10 Minuten. Der Leser hat ein Analogium und liest sitzend vor. Im Lehrgang fand am Gründonnerstag die Fußwaschung statt. Liber usuum. Parisiis 1643.

Stelle gefunden, ein Reichthum von Widmungen, die sich im Laufe der Jahrhunderte angesammelt haben, und eine Augenweide bieten, wie man sie köstlicher weithin nicht mehr finden kann. Gewiß, im ganzen Schweizerlande ist ein solcher Reichthum von Glasgemälden nicht mehr zu schauen, die alle, 137 an der Zahl, die ältesten Maaßwerkfüllungen nicht mitgerechnet, auf einer Stelle gestiftet und auch auf derselben erhalten geblieben sind.

Man weiß, was die Glasgemälde in früheren Zeiten zu bedeuten hatten. Sie sind den heutzutägigen Aussteuern und Ehrengaben zu vergleichen, denn sie waren die Geschenke, die man sich gegenseitig weihte, um die Erinnerungen an die Freuden und Ehren festzuhalten, welche im Leben des Einzelnen, der Familie oder der Körperschaften Epoche machten. War ein Heim gebaut, so rechneten es sich die Freunde und Nachbarn zur Ehre an, dem Herrn des Hauses ihre Wappen und Sinnbilder zu stiften. Mißbräuche, die sich aus jeder Gewohnheit entwickeln, traten dann freilich auch hiebei auf. Man ließ sich's nicht mehr genügen, auf freiwillige Stiftungen zu warten, sondern man fieng an, dergleichen wie ein Recht zu verlangen. Schon im XV. Jahrhundert hatte diese Unsitte eingerissen; 1499 reichten Abt und Convent von Wettingen ein solches Begehren bei der Tagsatzung ein. Man wünschte die Wappen der eidgenössischen Stände in dem damals neuerbauten Kreuzgange zu haben[1]) und ebenso werden Private, vornehme Herren und Gönner, mit dergleichen Anliegen

[1]) Die eidgenössischen Abschiede aus dem Zeitraume von 1478 bis 1499, Bd. III, 1. Zürich 1858. pag. 644.

nicht unbehelligt geblieben sein. Man kann denn auch unter den Wettinger Scheiben deutlich zwischen officiellen und privaten Stiftungen unterscheiden. Jene sind in dem östlichen und südlichen Flügel, diese in den beiden anderen Corridoren untergebracht. Hier sind die ältesten Werke, und zwar in dem nördlichen Flügel noch solche aus dem XIII. Jahrhundert erhalten.

Als Wettingen gestiftet wurde, hatte die ursprüngliche Strenge der Ordensregel schon um Vieles nachgelassen. Früher waren in den Cistercienserklöstern nur grau in Grau gemalte Fenster zugelassen. Die Füllungen dagegen, welche hier die Maaßwerke schmücken, sind bunte Malereien, wie solche in zahlreichen Kirchen aus dem XIII. Jahrhundert sich finden. Einzelne dieser Glasgemälde stellen heilige Gestalten vor: Christus und die Madonna, die meisten aber sind einfache Ornamente von Blättern. Und doch ist bei aller Beschränktheit der Mittel, welche dem Künstler zur Verfügung standen, eine merkwürdige Kraft der Zeichnung und die anmuthigste Wirkung der Farben erreicht. Diese Glasgemälde haben außerdem noch einen besonderen Werth; sie sind nächst denen in der Kathedrale von Lausanne die ältesten, welche die Schweiz besitzt. Es entspricht dem auch die einfache Art der Ausführung. Alle diese Bilder sind bloße Mosaiken, indem jede einzelne Farbe besonders in Blei gefaßt und das Schwarz, womit die Figuren und Ornamente gezeichnet sind, die einzige aufgeschmolzene Farbe ist.

Ganz anders ist nun die Technik der übrigen Scheiben, die zwischen den steinernen Sprossen in einer ununter-

brochenen Folge die Mitte der Fenster füllen. Sie sind auch erst viel später entstanden, die ältesten seit dem Jahre 1517, als das nach dem Brande wieder aufgebaute Kloster geweiht worden ist. Zahlreiche Gönner haben damals ihre Wappenfenster in den Kreuzgang geschenkt: ein Landvogt von Baden, ein Pfarrherr von Wettingen, dann wohl auch einzelne besser gestellte Mönche; andere Scheiben im westlichen Flügel sind um dieselbe Zeit von Regierungen und Klöstern gestiftet worden: von den Ständen Luzern, Uri und Zug, auch der Abt von Kappel ist durch ein prächtiges Wappen vertreten, und eine Anzahl von Edelleuten. Manche dieser Werke sind noch beinahe gothisch zu nennen. Sie stellen nach herkömmlicher Auffassung das Wappen des Stifters vor, neben dem seine Schutz- und Namens-Patrone stehen. Der Grund ist ein bunter Damast und das Ganze von Säulen oder Pfeilern umrahmt, aus denen ein üppiges Blattwerk zum Bogen verwächst, und allerhand Figuren Raum gestattet, Engelknaben, die sich in munteren Spielen tummeln, oder kleineren Darstellungen biblischen und legendarischen Inhaltes, welche die Zwickel zu Seiten des Bogens füllen.

An der kräftigen Derbheit der Zeichnung und einer meistens einfachen Farbenzusammenstellung unterscheidet man diese älteren Fenster auf den ersten Blick von den reiferen Werken, die seit den dreißiger Jahren bis etwa 1560 hinzugekommen sind. Und hier kann man nun einzelne Proben sehen, die zu den schönsten Leistungen der Glasmalerei gehören. Der Inhalt ist im Wesentlichen derselbe, wie derjenige der alten Scheiben. Aber wie ungleich

lebensvoller, kecker und frischer treten die Gestalten auf. Man kann sich in der That nicht sättigen an diesem Spiele von Formen und Farben. In den Bewegungen und der Haltung der Figuren herrscht eine Grazie und eine Vornehmheit, die unnachahmlich ist. Ebenso muß man die Einzelnheiten beachten: Federn und Pelzwerk, die Behandlung der Haare und dergleichen scheinbar nebensächliche Dinge mehr. Die geniale Sicherheit und eine so leichte und doch wieder Alles individualisirende Führung des Striches wird man selbst unter den Leistungen moderner Künstler selten wieder finden. Und gleich bewunderungswürdig ist die Technik: die Feinheit des Schliffes und die Wahl und Zusammenstellung der Töne, die bei strenger Vermeidung greller Effecte dennoch die intensivste Gluth und Kraft erreicht, dazu die sammetweiche Modellirung, das Alles sind Vorzüge, die um so mehr imponiren, wenn man weiß, wie vergebens die moderne Glasmalerei eine solche Routine anstrebt.

Diese hohe Blüthe ist freilich von kurzer Dauer gewesen. Schon in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts begann sich der Verfall zu regen in einer Verschlechterung der Zeichnung und dann besonders in den Farben. Es hängt diese letztere Erscheinung vornehmlich damit zusammen, daß die späteren Glasmaler möglichst viele Töne auf Einem Glasstücke aufschmelzen wollten, wobei nun die Farben häufig verflossen, und sich folglich gegenseitig ihrer Kraft und Reinheit beraubten. Allerdings hieng dies auch mit neuen Anforderungen von Seiten der Besteller zusammen; sie wollten sich nicht mehr mit bloßen Wappen-

scheiben begnügen, sondern ausführliche Darstellungen, wirkliche Bilder haben. Es läßt sich diese Neuerung, die etwa um 1570 begann, auch in den Wettinger Fenstern verfolgen. Ganz consequent, durch eine lange Folge von Bildern, ist sie in dem südlichen Corridore vertreten. Diese Scheiben sind von den Klöstern gestiftet worden, mit denen Wettingen um 1623 in geistlichen und freundschaftlichen Beziehungen stand, und zwar scheint es, daß sie alle aus Einem Atelier hervorgegangen sind. Sehr häufig nämlich haben geistliche und weltliche Corporationen die Glasgemälde, die sie an gleiche Stelle verehrten, einem einzigen Meister in Accord gegeben. Der Verfertiger dieser Prälatenscheiben ist der Glasmaler Christoph Brandenberg von Zug gewesen.[1]) Er hat sich aber nicht sonderliche Mühe um dieselben kosten lassen, sondern in handwerklichem Schlendrian drauf los gemalt. Vielleicht hat diese Dutzendarbeit den Preisen entsprochen, die Meister Christoph bezahlt bekam, denn die geistlichen Herren sind viel umworbene Gönner gewesen, und nach dem Maße der Anforderungen, denen sie nach allen Seiten zu entsprechen hatten, scheint sich die Qualität ihrer Geschenke — in negativem Sinne — gestaltet zu haben.

Wir beschließen die Runde durch den Kreuzgang im östlichen Flügel. Hier sind die eidgenössischen Stände durch eine auserlesene Sammlung von Glasgemälden vertreten. Ein unbekannter Künstler, der sich hie und da mit den

[1]) Vergl. über denselben Hans v. Meiß, Christoph Brandenberg und Michael Müller, zwei Zugerische Glasmaler des XVII. Jahrhunderts. Geschichtsfreund Bd. XXXV, 1880, pag. 186 u. f.

Monogrammen S.M und S T M unterzeichnete, hat sie im Jahre 1579 geschaffen.[1]) Will man verstehen, was die Glasmalerei im höchsten Vollbesitze der technischen Hilfsmittel zu leisten vermochte, so muß man diese Scheiben betrachten; sie reihen sich den üppigsten Leistungen aus der Zeit der Hochrenaissance an. Wie die Prälaten im Südflügel, so haben hier die Cantone jeder zwei Scheiben gestiftet, deren eine das Wappen, die andere die Darstellung der jeweiligen Schutzpatrone schmückt, alles umgeben von Ornamenten und Architekturen, einer wahrhaft strotzenden Formenfülle, die freilich auch schon eine starke Neigung zum Barocke zeigt. Dann aber ist namentlich auf die kleinen Darstellungen zu achten, die jedesmal, vier an der Zahl, die oberen und unteren Ecken füllen. Die winzigen Bildchen sind wahre Cabinetstücke, Perlen der Glasmalerei und mit einer Feinheit durchgeführt, die Staunen erregt, ob man die Landschaften betrachtet, welche sich bis in duftige Fernen erstrecken, oder die Scenen schaut, die sich im Vordergrunde vollziehen. Der Künstler hat sie mit einem Fleiße geschildert, der die liebevollste Durchführung der Einzelnheiten selbst bei dem größten Figurenreichthume nicht vermissen läßt. Aber noch bezeichnender ist der Geist, der diese Miniaturen durchweht. Es ist bekannt, wie oft sich

[1]) Eidgenössische Abschiede IV, 2. Bern 1861. pag. 652. Abschied vom 8. Juni 1578: Vor zwei Jahren waren die im Kreuzgang zu Wettingen befindlichen Fenster mit den Wappen der Orte durch Hagel zertrümmert worden. Auf letzter Jahrrechnung hatte man den Abt ermächtigt, die Fenster wieder herstellen zu lassen, und begehrt derselbe für jedes fünf Kronen.

die Künstler des Mittelalters mit der Zusammenstellung alt- und neutestamentlicher Bilder beschäftigt haben. Bald nach innerer Verwandtschaft, oder nach äußerer Gleichheit der Handlung wurden diese Vorgänge derart in Parallele gesetzt, daß sich ein förmliches Gesetz für solche Bilderkreise entwickelte. In der sogenannten Armenbibel hat dieser Parallelismus seine vollständigste Ausbildung gefunden. Auch in den Wettinger Standesscheiben ist etwas Aehnliches zu beobachten, aber die Seitenstücke zu den alttestamentlichen Bildern, welche zeigen, wie Gott sein auserwähltes Volk beschützt und geleitet hat, sind nicht mehr dem Neuen Testamente, sondern der vaterländischen Geschichte entnommen; sie stellen die Großthaten vor, durch welche unsere Väter die Freiheit und Ehre des Schweizerlandes gerettet haben. Kurze Verse, köstliche Proben einer hausbackenen Poesie, erläutern die einzelnen Bilder und zeigen, wie heilig ernst es dem Künstler mit seinen Gesinnungen war.

Wir haben uns lange bei diesen Schildereien aufgehalten, und wenn die Mönche jetzt noch ihr Kloster bewohnten, so würde das Glöcklein, das vom südlichen Flügel herübertönt, vielleicht schon die Zeit zum beginnenden Mahle verkünden. Dort, dem Brunnen gegenüber, der an dieser Stelle in den Kreuzgängen der Cistercienser niemals fehlt, gestattet eine offene Thüre, in das Sommerrefectorium zu blicken. Seine Anlage gehört noch dem Klosterbau des XIII. Jahrhunderts an, darauf deuten die alterthümlichen Spitzbogenfenster, die sich an der südlichen Schlußseite und je zu fünfen an den Langseiten öffnen. Uebrigens war dieser Bau mit bescheidenem Prunke ausgestattet

ein langer Raum mit steinernen Wandbänken und einer flachen Diele, die von drei in der Mitte aufgestellten Holzpfeilern getragen wird.[1]) Dem westlichen Corridore schließen sich in kühler Lage die stattlichen Keller an,[2]) die südliche Verlängerung dieses Flügels enthielt seit der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts das Krankenzimmer mit der erkerartig vorgebauten Kapelle.

Dann schreiten wir der Kirche entlang und sehen an der Rückwand des östlichen Ganges eine offene Bogenstellung von romanischen Fenstern. Eine Thür, die sich in der Mitte befindet, führt in die Capitelstube hinein.[3]) Sie ist die Stätte des officiellen Klosterlebens, wo sich

---

[1]) Hier pflegten die Abtswahlen vorgenommen zu werden — die letzte am 18. Februar 1765. Seiner ursprünglichen Bestimmung hat das Sommerrefectorium bis zum Einfalle der Franzosen zu Ende des vorigen Jahrhunderts gedient. Von da an blieb es unbenutzt, bis 1828 seine Verwandlung in einen Weinkeller erfolgte, nachdem schon einige Jahre früher die Absicht bestanden hatte, das Sommerrefectorium wegen angeblicher Baufälligkeit niederzureißen. Ursprünglich hatte nur der große Parterre-Saal bestanden. Petrus II. ließ über demselben die Theologiestube (den Lehrsaal für die theologischen und philosophischen Studien) und Niclaus II. Göldlin den dritten Stock mit dem großen Studiensaal für die Cleriker errichten, in welchem sich die Conventualen täglich zu geistlichen Lesungen und Betrachtungen versammelten (P. Dom. Willi).

[2]) Darüber seit 1548 die Kornschütte.

[3]) Ueber dem Capitel zog sich in der ganzen Länge des östlichen Flügels das ursprüngliche Dormitorium hin, an welches jetzt nur noch das auffallend große gothische Fenster an der Südfronte erinnert. Bis in's XVII. Jahrhundert wurde dasselbe als gemeinsame Schlafstätte der Mönche benutzt; später erhielt jeder derselben ein

die Mönche nach der Prim zu den täglichen Lesungen und zum Gedächtnisse der abgestorbenen Brüder und Wohlthäter versammelten. Bei diesem Anlasse pflegten die Fehlbaren ihre Schuld zu bekennen. Der Buße gieng die Prosternation voraus, d. h. der Schuldige hatte sich in ganzer Länge auf die Novizenmatte, einen etwas erhöhten Bretterbelag zwischen den beiden Säulen zu werfen, worauf der Prior die Frage: „quid dicis?" stellte. Der Schuldige antwortete „culpa mea", der Prior „surge"; dann hatte der Büßer stehend seinen Fehl zu bekennen. In das Capitel berief der Abt die Brüder, wenn Rathschlag über wichtige Dinge zu halten war; hier wurden in den ersten Jahrhunderten die bedeutsamsten Urkunden ausgefertigt, die Aebte gewählt und die Novizen mit dem weißen Ordensgewande bekleidet. Ihren letztern Ausbau erhielt die Capitelstube unter Petrus II. (1594—1633), doch gehörte die Anlage noch dem 1294 geweihten Complexe an. Zwei Säulen, welche die hölzerne Diele tragen, zeigen dieselben Capitälformen und Basamente, welche das Thürgewände des gegenwärtigen Haupteinganges flankiren. Die Wände waren mit einfachen Brusttäfern verschalt, unter denen sich die dreifachen ringsherumlaufenden Sitzstufen befanden. An der Stelle des Einganges, der nachträglich in die Ostwand gebrochen worden ist, erhob sich der Sitz des Abtes, zu seiner Rechten nahm der chorus prioris, zur

eigenes Zimmer. Nördlich und westlich war das Dormitorium durch Treppen mit der Kirche und dem Kreuzgange verbunden, ein anderer Zugang führte in das östlich vorliegende Infirmitorium, eine südliche Verbindung communicirte mit den Latrinen. (P. Dom. Willi.)

Linken der chorus abbatis Platz; auf den oberen Stufen saßen die Mönche, den Novizen und Laienbrüdern waren die unteren Bänke angewiesen.[1])

Außer diesen Einrichtungen hat das Capitel noch merkwürdige Dinge geborgen. Hier waren die ältesten Aebte begraben und lagen der Stifter und andere Wohlthäter unter Grabsteinen bestattet, deren Alter theilweise bis in die ersten Zeiten des Klosters hinaufreichte; dem 1227 verstorbenen Stifter lagen sein Neffe und dessen Schwester Anna, eine Gräfin von Kyburg zur Seite. Die folgenden Denkmäler bezeichneten die Ruhestätten zweier Glieder des Honbergischen Geschlechtes, vielleicht des Grafen Ludwig, der 1289 an der Schoßhalde bei Bern gefallen war, und seines Enkels Werner, der 1323 als Letzter seines Geschlechtes mit Helm und Schild in Wettingen begraben wurde. Noch ein Grabstein endlich deckte die Reste eines Freiherrn von Stretlingen, vermuthlich des Minnesängers Heinrich II., dessen Bild und Lieder die Pariser Handschrift und das Berliner Fragment enthalten. Noch im Jahre 1843 sind diese Denkmäler wohl erhalten gewesen, dann hat man sie schnöde entfernt und seither sind sie alle theils als Baumaterialien verwendet, theils muthwillig zerstört und verschleudert worden.[2])

[1]) Eine Innenansicht des Capitelsaales nach einer 1843 aufgenommenen Skizze findet sich im Anzeiger für Schweizerische Alterthumskunde 1881, Nr. 4. Zur Abbildung der Grabsteine vergl. ebendas. S. 197 u. f. und 1882 Nr. 1, S. 233 u. ff.

[2]) Daß solches zwischen 1843 und 1860 unter den Augen eines aargauischen Seminardirectors geschehen konnte, zeigt hinlänglich den Grad seiner historischen Bildung und den Charakter der damals herrschenden Richtung an.

Nun ist es an der Zeit, die Clausur zu verlassen. Wir schreiten durch einen schmalen Flur, der neben der Capitelstube aus dem Kreuzgange führt, und betreten eine zweischiffige Halle. Am Aeußeren derselben sind noch die Reste eines romanischen Gesimses zu sehen, ein Beweis, daß auch dieser Theil zu der klösterlichen Anlage des XIII. Jahrhunderts gehörte. Das Erdgeschoß war das Auditorium, wo der Prior unter die Mönche, bevor sie zum Tagwerke giengen, die Arbeiten vertheilte und sie heimkehrend ihre Geräthe und Werkzeuge wieder abzugeben hatten. Hier pflegten die gewöhnlichen Audienzen ertheilt und wohl auch den Gästen der erste Empfang geboten zu werden.

Das zweite Stockwerk, wo ursprünglich die Krankenstube nebst einem oberen Auditorium lagen, hat bis zur Aufhebung des Klosters im Jahre 1841 zur Aufnahme der Bibliothek und des Archives gedient. Der Bau, in dem sich diese Räume befinden, begrenzt die Nordseite des vorderen Hofes und wiederholt im oberen Stocke die Anlage des Erdgeschoßes. Die Gewölbe, die hier wie dort von einer Reihe in der Mitte aufgestellter Säulen getragen werden, zeigen noch gothische Formen, nur wenige Zierden lassen den Kundigen errathen, daß er sich in einem Gebäude des XVII. Jahrhunderts befindet. Erst unter Petrus II., dem energischen und kunstliebenden Prälaten, der das Kloster von 1594—1633 regierte, hat dieser Flügel seine jetzige Einrichtung erhalten. Sie bestätigt, wie andere Neuerungen, die damals in der Kirche stattgefunden haben, die altfränkische Gewohnheit, bei der das Steinmetzenhandwerk

unbekümmert um die Fortschritte auf allen übrigen Gebieten der Kunst verblieb.

Abt Petrus ist überhaupt ein gar bauluſtiger Herr gewesen. 80,000 Gulden, eine für die damaligen Verhältnisse des Klosters gewiß erhebliche Summe, soll er für seine Bauten ausgegeben haben, und es sind denn auch die Spuren seiner Wirksamkeit fast Schritt für Schritt zu verfolgen. Er hat das Stift zum Theil mit neuen Ringmauern umgeben lassen, die Kirche — allerdings den früheren Ordensregeln zuwider — mit zwei Thürmen versehen, den Chorumgang mit seinen halbrunden Kapellen, den Lettner und die Sakristei erbaut; von ihm rührt die innere Ausschmückung der Kirche und des Kreuzganges mit Stuccaturen her.[1]) Vornehmlich aber hat Herr Petrus die Bauten, welche sich um den vorderen Hof gruppiren, beinahe vollständig erneuert.[2])

Leider steht der Zutritt zu den schönsten Räumen, der Privatkapelle und dem Sommersaale der Aebte, nicht

---

[1]) Vergl. den originellen Gypservertrag von 1606 mit dem Bildhauer Ulrich Oeri von Zürich, den Brüdern Antonio und Pietro Castello und Francesco Martiano von Lugano im Anzeiger für Schweizerische Alterthumskunde 1882, Nr. 2, S. 283 u. f.

[2]) Ueber die Bauten Abt Petrus schrieb der Carthäuser Heinrich Murer von Ittingen: „Was Er Prelat für nutzliche Bauw geführet und verbauwen, ist kümerlich zu schryben. Dan was die kirchen betreffen thut, sind zwar die Alten Mauren gebliben, aber dermassen mit Pfenstern, Altoren, köstlichen Kirchenstullen, Orgelen, Taffeln von gypsenen Bildern und gesimßen uff des schöneſt, auch neüwen Capellen und zweyen höltzenen Thürmen geziert, das sich alles wol sehen lasst.“ (P. Dom. Willi.)

immer offen. Hübsche Stuccaturen, hölzerne Täfer und Decken mit edlen Renaissancezierden geschmückt, sind dort zu finden.[1]) Auch der Einlaß in die Marienkapelle,[2]) die unter diesen Räumen liegt, will besonders erbeten sein. Aber es lohnt sich dafür, diesen Raum zu besichtigen, der mit seinen üppigen Stuccaturen, dem schönen Gestühl und dem schwarzen Marmoraltare ein charaktervolles Beispiel der Decorationskunst im späten Renaissancestile ist. Auch zwei merkwürdige Denkmäler sind hier noch wohlerhalten zu schauen: der Grabstein des Freiherrn Johannes von Thengen und der mächtige Sarkophag der beiden Grafen Hartmann von Kyburg.[3])

Und jetzt hinweg von diesen Grüften, Hallen und dämmerigen Gängen. Es zieht uns wieder hinaus an den hellen Tag, wo die liebe Sonne uns wärmt und scheint. Eine kühne Brücke führt zum raschen Weg nach Baden. Aber wir ziehen es vor, dem lauschigen Pfade zu folgen, der hoch über dem Strom durch Gebüsche und

---

[1]) Einzelne Detailaufnahmen aus diesen Räumen finden sich in der Sammlung autographirter Skizzen des Vereins „Architektura", am eidgenössischen Polytechnikum in Zürich, Taf. 49, 51, 67 u. 69.

[2]) Auch die Krankenkapelle genannt, weil sie in Verbindung mit dem Infirmitorium stand.

[3]) Der Durchgang, welcher jetzt die Marienkapelle von dem ehemaligen Auditorium trennt und gegenwärtig als Haupteingang dient, existirte früher nicht. Von dem Parlatorium gelangte man durch die noch vorhandene romanische Thüre unmittelbar in das zur Kapelle gehörige Vestibulum. Hier (an der Stelle des jetzigen Durchganges) stand ehedem der Kyburger Sarkophag und war auch die Gruft der Thengen-Wartenfels gelegen. (P. Dom. Willi.)

Saaten geht. Wir blicken unterwegs noch einmal zurück. Vom blauen Himmel hebt sich das Klosterthürmchen mit seinem Kuppelhelme ab; die blanken Gebäude umrahmt ein Hintergrund von grünen Wäldern, und von ferne, wo sich des Uto's bekannte Formen in duftigem Blau aus der Ebene erheben, schimmert in blendendem Glanze das Schneegebirge herüber. Vor diesem freundlichen Bilde sagen wir:

Lebe wohl!

Studien
über die Pariser Liederhandschrift.

Wenige Spuren sind von dem Bilde erhalten, welches Zürich im XIII. Jahrhundert dargeboten hat. Am besten läßt sich dasselbe in der Umgebung des Großmünsters erkennen. Drunten am Ufer stehen die Wettingerhäuser. Noch sind die romanischen Hallen des Erdgeschoßes stehen geblieben, unter denen sich Handel und Wandel laut und lustig bewegen. Stämmige Pfeiler tragen die Gurten; Säulen mit Würfelcapitälen nehmen die Rippen auf, die mit derb geschmückten Schlußsteinen zusammentreffen und Formen zeigen, welche auf eine gleichzeitige Entstehung dieser Bauten mit dem nahen Münster schließen lassen. Eine finstere Gasse führt zu demselben hinauf. Hier war noch unlängst ein uraltes wetterbraunes Gemäuer zu sehen. Die trotzige Rusticafronte war die des Rothen Thurmes. Höher, am Fuße der Treppen, die zu dem alten Friedhofe emporführten, steht das Haus zum Loch. Als die rundbogigen Fensterwölbungen noch die von Säulen getragenen Doppelarcaden umschlossen, muß dasselbe einen stattlichen Anblick darge-

boten haben, und das Innere konnte bis in die vierziger Jahre als das Muster eines Rittersitzes aus dem hohen Mittelalter gelten.

Ueber solche Umgebung ragt das ehrwürdige Münster empor. Mit einfachen Linien sind die Massen gegliedert. Nur Einen Theil der langen Nordfronte hat der Bildner mit aufwändigem Zierat belebt, das Hauptportal, wo schlanke Säulen den reich gegliederten Bogen tragen und seltsame Vorstellungen die naive Phantasie eines Zeitalters verkünden, welches die ganze Erscheinungsfülle der Natur und des heidnischen Kunstnachlasses in die christlichen Bilderkreise zu verflechten wußte.

Von dieser Pforte giebt es eine Radirung, die zu den anmuthigsten Blättchen des zürcherischen Kupferstechers Franz Hegi gehört,[1]) und wiederum hat die Scene, welche der Meister vor derselben entwarf, ihre Ausführung in der poesievollsten Novelle gefunden, die Zürichs Leben in der Wende des XIII. und XIV. Jahrhunderts schildert.[2])

Das Bildchen stellt eine sittige Dame vor, welche eben das Münster verläßt. Ihr folgt ein Pilger, der ein Briefchen an das Kleid der Ahnungslosen heftet. Das ist Meister Johannes Hadloub, der Sänger von Zürich, und das Vorbild zu dieser Scene, die Hegi bloß zu einem lebensvoll wirklichen Hergang gestaltete, hatte schon fünfhundert Jahre vorher ein Künstler in der treuherzigen Weise seines Zeitalters entworfen.

[1]) Zu dem Artikel von J. Horner, Johannes Hadloub, ein Minnesänger von Zürich, in den Alpenrosen von 1813, S. 252 u. ff.

[2]) Gottfried Keller's Hadloub (Züricher Novellen I).

In der Pariser Liederhandschrift, die früher den Namen der „Manessischen Liedersammlung" führte, sind in einem Doppelbilde die Abenteuer des Meisters Hadloub geschildert.[1]) Er ist kein glücklicher Galan gewesen. Spröde hatte die Dame seine zarteren Anträge zurückgewiesen; da beschloß der Sänger sein Glück auf anderem Wege zu versuchen. In früher Morgenstunde begab er sich zur Kirche. Dort harrte er, als Pilger verkleidet, bis die Geliebte aus der Mette kam, und er unvermerkt sich nahen konnte, um das Brieflein anzubringen, das seine tiefen Reden von der Minne enthielt. Auch diese Botschaft trug Hadloub keine Freuden ein. Endlich gelang es vornehmen Freunden, Herren und Frauen, ihn bei der Dame einzuführen, und so sehr war nun Hadloub von diesem Glücke übermannt, daß er wie ein Todter vor der Angebeteten lag, und nur immer ihre Hand in der seinen behielt. Solche Aufwart scheint aber der Dame wieder nicht entsprochen zu haben; sie biß den armen Sänger in die Hand, was der Künstler schicklicherweise nicht die Herrin, sondern ihr Schooßhündchen verrichten läßt.[2])

Oertlich und zeitlich führt uns die Geschichte der Pariser Liederhandschrift weit von dem Zürich des XIII.

[1]) Ein Johannes Hadloube wird in Zürcher Urkunden von 1302, 1310 und 1311 genannt. Vergl. die Abhandlung J. Baechtolds über die zürcherischen Minnesänger im Zürcher Taschenbuch für 1883.

[2]) Diese Miniature (Nr. 125 der Handschrift) ist abgebildet in den Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich Bd. I, Heft 8. Eine stilvollere Wiederholung im Zürcher Taschenbuch für 1883.

Jahrhunderts weg, denn nicht über das Ende des XVI. Jahrhunderts reicht die erste Kunde von derselben zurück. Damals wurde dieser Codex im Schlosse Forsteck im Rheinthale aufbewahrt. Er befand sich im Besitze des pfälzischen Rathes Johann Philipp von Hohensax, Herr zu Sax und Forsteck.[1]) Auf welche Weise der Freiherr diese Handschrift erworben, ist unbekannt. Gegen die Annahme, daß sie aus altem Erbe stammte, spricht der Umstand, daß Johann Philipp, als er im Jahre 1575 von Josias Simler um genealogische Notizen über die freiherrliche Familie befragt wurde, dieses Buches nicht gedachte,[2]) wiewohl zwei Saxische Sprossen unter den in der Sammlung eingereihten Dichtern erscheinen. Fast scheint es daher, daß erst ein späterer Anlaß ihm diesen Besitz verschaffte, wie denn der Freiherr, als ein eifriger Bücherfreund und Kenner der Literatur und Geschichte, zu allen Zeiten die Sammlung wissenschaftlicher Schätze sich angelegen sein ließ.[3])

[1]) Vergl. über dessen bewegte Schicksale die schöne Abhandlung von H. Zeller-Werdmüller „Johann Philipp Freiherr von Hohensax, Herr zu Sax und Forstegk" im Jahrbuch für Schweizerische Geschichte, herausgegeben auf Veranstaltung der allgemeinen geschichtsforschenden Gesellschaft der Schweiz. III. Bd. Zürich 1878. S. 49 ff.

[2]) Zeller-Werdmüller, S. 80.

[3]) Eine Stelle im V. Buche der Stumpf'schen Chronik, die man auf die Pariser Liederhandschrift bezogen hat, will für die ältere Geschichte derselben nichts bedeuten. Sie ist erst durch Joh. Caspar Waser in die Auflage von 1606 hineingekommen. Waser hatte den Minnesänger-Codex in Zürich gesehen, mußte ihn aber ausliefern, nachdem der Handel mit dem Churfürsten zum Abschlusse gekommen war.

Auch in Deutschland konnte er den Codex erworben haben, aber erst auf Forsteck wurde seine Existenz bekannt.

Im Jahre 1601 hatte ihn, wie Bodmer berichtet,[1]) der Sanct Gallische Rechtsgelehrte Bartholomäus Schobinger geliehen bekommen, und einige Stücke daraus abgeschrieben, die er Melchior Goldast zeigte. Später fand sich auch dieser auf Forsteck ein, wo er einen Theil des Manuscriptes copirte; aber schon damals war dasselbe für die Schweiz so gut wie verloren.

Seit Johann Philipp im Jahre 1596 meuchlings von seinem Neffen ermordet worden war, hatten sich die Verhältnisse in dem freiherrlichen Hause dergestalt zerrüttet, daß Friedrich IV. von der Pfalz mit seinen Kaufanträgen bei der Witwe ein um so leichteres Spiel bekam, als es dieser verschwenderischen Dame ohnehin an der Gunst eines so hohen Herrn gelegen sein mußte. Es war vergebens, daß Schobinger Alles aufbot, um das Kleinod im Lande zurückzubehalten. Seinem Vorgeben, daß die Handschrift in dem Schloßbrande von Forsteck untergegangen sei, wollte Markward Freher, der sie früher bei dem Freiherrn gesehen und auch theilweise benutzt hatte,[2]) keinen Glauben schenken; Schobinger selber sah sich zuletzt gezwungen, diesem churfürstlichen Unterhändler zu bekennen, daß dieselbe sich

[1]) Im Vorberichte zu den „Proben der alten schwäbischen Poesie" Zürich 1748. S. VI.

[2]) Minnesänger aus der Zeit der Hohenstaufen, im vierzehnten Jahrhundert gesammelt von Rüdiger Maneß von Maneck. Facsimile der Pariser Handschrift von Bernard Carl Mathieu. Paris 1850. S. VIII.

unversehrt erhalten habe. Heimlich ward der Handel im Jahre 1607 geschlossen, der Codex von Zürich, das die Vormundschaft über die freiherrlichen Erben führte, abgefordert,[1]) und nach Heidelberg verbracht, wo er bis Mitte 1609 von Freher und Goldast noch weiter benutzt werden konnte, dann aber in dem geheimsten Archive des Churfürsten verschwand.[2]) Unbekannt ist es noch immer, wie die Handschrift von da nach Paris in die Bibliothek des Königs gelangte.[3]) Mathieu S. X will wissen, daß dort im Jahre 1697 der Däne Friedrich Rostgaard eine vollständige Abschrift für die Kopenhagener Bibliothek besorgte. Von da an aber ist lange Zeit keine Nachricht mehr zu finden. Erst kurz vor der Mitte des folgenden Jahrhunderts tauchte die Handschrift wieder auf.

Aus Bartenstein's Copien, von denen die erste Abschrift 1744 nach Zürich gelangt war, hatte Bodmer einige Proben der Sammlung kennen gelernt.[4]) Er ließ sie im

---

[1]) Zeller-Werdmüller S. 97.

[2]) Bodmer, Proben, Vorbericht, S. IX.

[3]) Einige wollen, daß der Codex nach der Einnahme Heidelbergs durch Tilly 1622 nach Paris gekommen sei. Andere Vermuthungen stellt Mathieu S. IX u. f. auf.

[4]) Die Briefe an Bodmer, mit welchen Schöpflin die Abschriften begleitet (1744 und 1745), befinden sich in „Bodmer's Correspondenz über altdeutsche Gedichte" in der Stadtbibliothek von Zürich. Wir verdanken den Hinweis auf dieselben, wie die Bekanntschaft mit dem Artikel in den „freymüthigen Nachrichten" der Gefälligkeit des Herrn cand. phil. J. Crüger, der im Begriffe steht, eine Abhandlung über die Verdienste Bodmer's um die altdeutsche Forschung zu veröffentlichen.

April des folgenden Jahres in den „Freymüthigen Nachrichten" erscheinen mit einer Vorrede, die von warmer Begeisterung für die neu erschlossenen Schätze zeugt, und dem Wunsche nach einer allseitigen wissenschaftlichen Erforschung derselben Ausdruck giebt.[1])

Dieser Wunsch sollte bald in Erfüllung gehen. Durch Schöpflin's Vermittelung gelang es, die Sammlung zur freien Benützung nach Zürich zu bekommen. Ende Wintermonats, oder Anfangs December langte sie daselbst an. „Wir können — schrieb Bodmer in dem Vorberichte zu den Proben — das Vergnügen, das uns der Anblick dieses Werkes, und noch in höherem Grade die Einsicht desselben, nebst den dankbaren Empfindungen, welche diese königliche Gnade bei uns verursacht haben, nicht besser ausdrücken, als durch einen guten Gebrauch den wir davon zu machen gedenken, gestalt wir es in dieser Absicht mit der erforderlichen Genauigkeit abgeschrieben haben." Und keine Stunde darf Bodmer verloren haben. Vor Jahresfrist war die Abschrift vollendet und eine Auswahl von Zeichnungen verfertigt,[2]) welche nebst der Ersteren zu den Schätzen der Stadtbibliothek in Zürich gehört. Schon im August des Jahres 1747 zeigte ein Schreiben Schöpflin's die Rückkunft der kostbaren Sendung in der Bibliothek des Königs an.[3])

---

[1]) „Freymüthige Nachrichten von neuen Büchern und andern zur Gelehrtheit gehörigen Sachen", II. Jahrgang, 1745. Zürich bei Heidegger & Co. XV. Stück. Mittwoch, 14. April. S. 118.

[2]) Stadtbibliothek Zürich Mscr. G. Nr. 46.

[3]) Mittheilung des Herrn J. Crüger.

Es ist bekannt, wie sich Bodmer nun sogleich an das ausgiebigste Studium dieser Schätze machte, durch welches er, mag man auch heute die Mängel seiner Ausgabe nicht übersehen, einen mächtigen Anstoß zur Förderung der germanistischen Studien gegeben hat. Zuerst, als Vorläufer der Gesammtausgabe, veröffentlichte er die „Proben aus der alten schwäbischen Poesie des dreyzehnten Jahrhunderts aus der Manessischen Sammlung," die 1748 bei Heidegger in Zürich erschienen, und welchen sodann zehn Jahre später in dem Verlage von Conrad Orell & Co. daselbst das Hauptwerk, die „Sammlung von Minnesingern aus dem schwäbischen Zeitpunkte" (Bd. I, 1758) folgte.[1])

[1]) Eine Anzeige von der Gesammtausgabe erschien in den „Monatliche Nachrichten einicher Merkwürdigkeiten in Zürich gesammlet und herausgegeben." Herbstmonat 1753, pag. 127. Sie lautet: „Von Conrad Orell und Compagnie in Zürich hat man auch eine Aufforderungsschrift, wegen einer Auflage der sogenannten Manessischen Sammlung von Gesängen und Gedichten aus dem dreyzehnten Jahrhunderte, von welcher die Handschrift in der Königlich französischen Bibliothec liegt. Es ist den Liebhabern der deutschen Alterthümer bekannt, daß dieser Codex in Großfolio auf Pergament geschrieben und sehr gut erhalten ist. Es ist eben derjenige, den Goldast gehabt, und daraus die Lehr-Gedichte des Königs Tyro, des Winsbeke und der Winsbekinn (unter welchen Namen Eschilbach oder einer von derselben Zeit geschrieben) herausgegeben hat. Er kam hernach in die Bibliothec Churfürst Friedrich des Fünften von der Pfalz, und ward von da bey der Eroberung Heidelbergs in die Königliche Bibliothec gebracht. Er hieß der Manessische Codex, von Rüdiger Maneß, einem vornehmen Züricher, der vom Jahre 1280 bis in das folgende Jahrhundert hinein des Rathes in der Stadt Zürich gewesen. Dieser hat aus edler Liebe zur Poesie nicht

Hier wie dort hatte Bodmer, in dem Glauben, daß dieser Codex überhaupt die einzige Minnesingerhandschrift sei, die Ansicht von dem zürcherischen Ursprunge derselben ausgesprochen und hierauf die bekannte Stelle in Hadloub's Gedichten bezogen, welche von dem Sammeln von Liederbüchern durch die Manesse, den Ritter und Rathsherrn Rüdger II. (1252—1302) und seinen 1297 ver-

---

geringe Sorgen und Kosten darauf gehen lassen, die Gesänge der besten Poeten seines Welt-Alters in allen Provinzen Deutschlandes aufzusuchen, und durch eine geschickte Hand zusammenschreiben zu lassen. Es ist fast von jedem Poeten ein Gemählde von hohem Colorite unter einem Vorhange von Taft gemahlet, welches sich auf eine besondere Geschichte oder Neigung des Poeten beziehet. Schild und Helm sind dabey nach dem Blason vorgestellet. Der rechtschaffene Gelehrte, Hr. Prof. Schöpflin in Straßburg, vermittelte es an dem Königl. Französ. Hofe, daß dieser Codex den Herren Breitinger und Bodmer bis nach Zürich vertrauet ward, und diese fanden die Gedichte darinnen überhaupt so artig und geistreich, daß sie sich die Mühe nicht reuen ließen, sie mit eigener Hand abzuschreiben. Das ganze Werk würde vermuthlich in Quarto mit gespaltenen Columnen, 80 bis 90 Bogen betragen. Die Zahl der Dichter, die darinn enthalten sind, belauft sich auf CXXXVIII. Die Herren B. und B. haben auch Abrisse von den vornehmsten Gemählden und überhaupt von allen Wapen nehmen lassen, und Herr Orell würde auch diese in Kupfer gestochen liefern. Ohne Zweifel würde dadurch den Liebhabern der Heraldik ein großer Dienst geschehen. Von den Familien der Poeten sind zwar die meisten ausgestorben, aber von den wenigen übergebliebenen Männern haben einiche sich in eine nicht unansehnliche Anzahl ausgebreitet. Der Verleger ersucht die Hrn. Liebhaber nicht um den geringsten Vorschuß, sondern allein um ein paar Zeilen, worinn auf ein oder mehrere Exemplare unterschrieben wird, und dergleichen erklärte Käufer verlangt er nicht mehr als 150.

storbenen Sohn Johannes, Custos am Großen Münster, meldet:

Wâ vund man sament sô manig liet?
man vunde ir niet im künicrîche,
als in Zürich an buochen slât.
Des prüeft man dik dâ meistersang.[1])

Diese Ansicht ist dann freilich nicht unangefochten geblieben, und auch heute ist die Frage über den Ursprung der Pariser Liedersammlung keineswegs zum Abschlusse gelangt.

Zunächst haben spätere Forschungen dargethan, daß diese Sammlung keineswegs, wofür sie Bodmer und Breitinger halten zu müssen glaubten, als ein Originalwerk zu gelten habe, sondern es ergiebt sich, daß, abgesehen von dem schriftlichen Inhalte, von dem ein guter Theil aus älteren und gleichzeitigen Handschriften geschöpft ist, auch manche Bilder der Pariser Sammlung in denselben ihre Prototypen haben.[2])

---

[1]) Joh. Hadloubes Gedichte, herausgegeben von L. Ettmüller (Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich. Bd. I, Heft 8, pag. 6).

[2]) Diese Manuscripte sind nach einer gefälligen Mittheilung des Herrn Dr. J. Baechtold: A eine Handschrift aus dem XIII. Jahrhundert in der Heidelberger Bibliothek Cod. germ. 357 ohne Bilder (herausgegeben von Pfeiffer in der Bibliothek des literarischen Vereins in Stuttgart. Vierte Publication 1844). B die im V. Bande derselben Sammlung als neunte Publication veröffentlichte Handschrift aus dem Kloster Weingarten, jetzt in der Kgl. Privatbibliothek zu Stuttgart. Dieser Codex, der 25 Bilder enthält, befand sich im XVI. Jahrhundert in Constanz (Bibl. d. lit. Ver. l. c.

Sodann ist speciell der zürcherische Ursprung in Frage gezogen worden. Für denselben spricht wohl außer den Strophen, die oben aus Hadloub citirt worden sind, die geistige und materielle Blüthe, die sich in Zürich um die Wende des XIII. zum XIV. Jahrhundert entfaltet hatte. Schon früher war hier unter der Leitung des Conrad von Mure, der seit 1258 die Stelle eines Cantors am Großmünster bekleidete, ein reges Dichter- und Sängerleben zu finden, von welchem Conrads unlängst wieder aufgefundenes Wappengedicht uns Zeugniß giebt.[1]) Noch reicher muß sich das Leben in der Folge gestaltet haben. Hadloub nennt eine ganze Reihe von kunst- und sangliebenden Persönlichkeiten, die in Zürich theils wohnten, theils ihren

pag. VI). Er stammt aus dem XIV. Jahrhundert. Die Bezeichnung C führt die Pariser Liederhandschrift. C^a sind die Nagler'schen Bruchstücke Ms. germ. 4. 519 in der Kgl. Bibliothek zu Berlin, vier Pergamentblätter in Quart aus dem XIV. Jahrhundert. C und C^a stammen aus derselben verschollenen Quelle, ebenso die Bilder (d. h. von C nur diejenigen ältester Classe). Dasjenige des Stretlingen, welches ganz mit der betreffenden Darstellung der Pariser Liederhandschrift übereinstimmt, findet sich am stilvollsten in der Bibliothek älterer Schriftwerke der Schweiz Bd I reproducirt. Daneben existiren noch zwei Berliner Bruchstücke: 1) m. Ms. germ. 4. 795, die Möser'sche Handschrift; drei Doppelblätter aus dem XIV. Jahrhundert, und f., Ms. germ. 4. 764, beide ohne Bilder. Endlich D, cod. germ. 350 der Heidelberger Bibliothek, Pergamenthandschrift des XIV. Jahrhunderts, einige Lieder des Marner, Frauenlob, Regenbog und Walters von Metz enthaltend, ohne Bilder und von geringer Bedeutung.

[1]) Anzeiger für Schweizerische Geschichte, Bd. III, 1881, Nr. 1, S. 229 ff.

Absteig hatten und sich hier zu Sang und festlichen Gelagen zu versammeln pflegten: den Bischof von Constanz und seinen Bruder, den Ritter Albrecht von Klingenberg; der beiden Muhme, die Aebtissin Elisabeth an Fraumünster; weiter den Grafen Friedrich von Toggenburg, die Aebte von Einsiedeln und Petershausen; einen Regensberger, die beiden Manesse u. s. w., Persönlichkeiten, deren manche den höchsten Kreisen des heimischen Adels entstammten, wogegen nun allerdings die Thatsache nicht zu übersehen ist, daß unter den vielen Dichtern, deren Lieder die Pariser Handschrift enthält, nicht Einer aus der Familie der Manesse erscheint, und auch die Frage eine noch unbeantwortete ist, warum gerade Hadloub's Lieder, die Rüdiger Manesse doch wohl aus erster Quelle haben konnte, nicht in besserer Gestalt in diese Sammlung übergegangen sind.[1])

Unbestritten — denn auch die neuesten Forscher pflichten dieser Ansicht bei[2]) soll dagegen der schweizerische Ursprung der Pariser Handschrift gelten. Dafür spricht der Umstand, daß auch die obengenannten Manuscripte, deren Bilder in derselben wiederholt worden sind, ihre Herkunft aus der schwäbischen Umgebung zu erkennen geben,[3]) und noch mehr deutet darauf die große Zahl von Sängern ritterlichen und bürgerlichen Standes, die alle dem Gebiete der heutigen Schweiz entstammten. Es sind deren an die dreißig und

[1]) Pfeiffer, Bibliothek des literar. Vereins, V, pag. XI.

[2]) So noch K. Bartsch in der deutschen Biographie, Artikel Hadloub.

[3]) Vergl. das Nähere bei F. Salomon Vögelin, Das alte Zürich. Zweite Auflage. Zürich 1882. pag. 390 u. f.

darunter manche, deren Leistungen die Aufmerksamkeit eines Sammlers kaum erregt haben würden, wenn derselbe nicht eine in ihrer näheren oder nächsten Umgebung lebende Persönlichkeit gewesen wäre.

Gewiß sind wenige Schätze der Pariser Nationalbibliothek der Gegenstand eines ebenso vielseitigen und nachhaltigen Studiums geblieben, wie die Minnesingerhandschrift. Am längsten hat sich dieselbe der Würdigung von Seiten der Kunsthistoriker entzogen, wie wir denn bis zur Stunde eine vollständige Ausgabe ihres reichen Bilderschatzes vermissen. Mathieu's Werk ist ein Torso geblieben, und was die farblosen Umrißzeichnungen betrifft, die von der Hagen im Bildersaal und in den Abhandlungen der Berliner Akademie veröffentlicht hat,[1]) so mögen sie wohl zur Beurtheilung der Compositionen genügen, zu einer Präcisirung der stilistischen und technischen Unterschiede, die zwischen den vielen Miniaturen bestehen, genügen sie nicht.

Eine genaue Untersuchung der Handschrift ist uns im Jahre 1877 möglich geworden. Die Ergebnisse sind in demselben Jahrgange des „Anzeigers für Schweizerische Alterthumskunde" veröffentlicht, und seither in unabhängiger

---

[1]) Von der Hagen, Bildersaal altdeutscher Dichter, Berlin 1856, und Abhandlungen der Kgl Akademie der Wissenschaften zu Berlin 1842. 1844. 1846. 1848. 1850. 1852 und 1853 (mit Ausnahme der beiden letzten Jahrgänge wiederholt im Bildersaal). Andere Abbildungen sind aufgezählt in meiner Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz, S. 636, N. 4.

Richtung unternommene Forschungen haben sie in den wesentlichsten Punkten bestätigt.[1])

Die Handschrift, ehedem Nr. 7266, jetzt code allemand Nr. 32, ist ein Pergament-Foliant von 426 Blättern, deren Höhe M. 0,355 und deren Breite 0,25 beträgt. Der rothe Ledereinband scheint aus dem vorigen Jahrhundert zu stammen. Die vordere Schauseite des Deckels schmückt das in Gold gepreßte Wappen des Königs. Ein neuerer Eintrag auf Folio 3 lautet: „Cantilenæ veteres Germanicâ linguâ, pleræque de laudibus Imperatorum, Regum et aliorum illustrium virorum, de mulieribus, de vino, variisque rebus, figuris miniatis, Sed minus elegantibus ornatæ. Codex Scriptus circa annum 1300 in membranis." Die Zahl der Bilder beläuft sich auf 138. Ihre Größe, ausschließlich der Umrahmungen beträgt annähernd M. 0,225:0,15.

Auf den ersten Blick ergiebt sich, daß hier die Werke verschiedener Künstler und zwar aus Zeitpunkten vereinigt sind, die weit auseinander liegen. Schon der Kern der Handschrift stellt sich übrigens als ein stattlicher dar. Er besteht aus 110, und wenn man die Grauftiftzeichnung Nr. 64[b] dazu rechnet, aus 111 Bildern.[2]) Diese Compositionen, deren Stil ein nahezu einheitlicher ist, unterscheiden sich von den übrigen Illustrationen durch die

[1]) Friedrich Apfelstedt, Zur Pariser Liederhandschrift. Germania, herausgegeben von Pfeiffer-Bartsch. Neue Reihe XIV. (XXVI.) Jahrgang 1881. S. 213 u. ff.

[2]) Unsere Nummerirung entspricht der von Friedrich Apfelstedt festgestellten Reihenfolge.

geringere Zahl der Figuren und einen dafür um so größeren Maaßstab derselben. Die Ausführung ist einfach. Der Grund, von dem sich die Gestalten und die Gegenstände abheben, ist das farblos linirte Pergament. Darauf wurde die Zeichnung, wie sich aus den häufig vorkommenden Pentimenti erkennen läßt, mit einem grauen Stifte in sicheren, festigen Zügen entworfen[1]) und, nachdem sie illuminirt, recht derb mit breiten, oft stark genährten Pinselzügen von einer tief sepiabraunen Farbe nachgeholt. Nur der Mund und der Nasenrücken sind regelmäßig durch zinnoberrothe, und die Nasenflügel, sowie die Detaillirung der Haare durch schwarze Striche angedeutet. Die Zeichnung der Hände ist dieselbe, wie man sie mit schablonenhafter Fertigkeit in den gleichzeitigen Glasmalereien behandelt sieht, derart, daß die Finger ganz dünn mit starkem, stumpfem Ende und gefühllosen Bewegungen weiß aus den derben Contouren ausgespart sind. Bei Männern

---

[1]) Solche Pentimenti, d. i. fehlerhafte oder sonst neben stattgehabter Veränderung stehen gebliebene Vorzeichnungen, finden sich hauptsächlich in folgenden Miniaturen ältester Classe: auf dem Bilde des Markgrafen von Hohenburg, Folio 29, wo der Page mit einem grauen Stifte viel größer vorgezeichnet wurde, als er nachträglich ausgefallen ist; auf den Bildern des Kürenberg, Folio 63, des v. Morungen, Folio 76, des Burggrafen von Lüenz, Folio 115, wo die Linke des Steinstoßers ursprünglich mit ausgestreckten Fingern entworfen war; auf dem Bilde des Trosberg, Folio 255, woselbst noch die nachträglich abgeänderten Entwürfe für die Balliste und den mit einem Hammer darauf schlagenden Knappen stehen geblieben sind. Endlich findet sich auf Folio 196 die bemerkenswerthe, unbemalte Graustiftzeichnung eines namenlosen Turnieres.

sind die Haare durch ein Conglomerat von kleinen runden Locken, oder Rollen ohne weitere Modellirung mit sparsam eingezeichneten Wellen oder Curven angedeutet, bei Frauen aus denselben, in einfacher Reihe kettenförmig zusammengesetzten Motiven. Die ganze Methode weist überhaupt auf eine derbe, decorative Kunst, die mit handwerksmäßiger Routine nach immer wiederkehrenden Regeln geübt wurde; daher denn auch eine gewisse Monotonie beim Durchblättern dieser Pergamente sehr bald sich fühlbar macht. In den Köpfen, die fast immer en-face oder im Dreiviertelsprofile und nur ganz ausnahmsweise in der scharfen Seitenansicht dargestellt sind, fehlt jede Spur einer individuellen Nüancirung. Sie haben mit den hochgeschwungenen leichten Brauen, den lang geschlitzten, oft schief gestellten Augen und einer unter der Wurzel ziemlich eingezogenen stumpfen Nase alle denselben jugendlichen Charakter. Einige der weiblichen Köpfchen sind wohl anmuthig, aber mehr als Süßigkeit und Sentimentalität vermochte der Künstler in seinen Typen nicht auszudrücken. Selbst im Kampfe, wo alle Gesichter von Wunden klaffen und Blut in Strömen fließt, fehlt jede Spur von Affect; so wieder in anderen Situationen: der minnekranke Adelburg kniet theilnahmlos vor der angebeteten Dame, obwohl ein Pfeil seine entblößte Brust getroffen hat. Nur einmal, in dem Bilde, wo Hesso von Rinach als der Wohlthäter der Armen erscheint, leuchtet etwas wie höhere Empfindung aus den Gesichtern hervor. Das flehentliche Aufblicken zum Ritter ist durch die emporgezogenen Brauen hinlänglich ausgedrückt, ein Blinder deutlich charakterisirt, und bei anderen

durch häßliche Züge das Gemeine ihres Standes auszudrücken versucht. Unter den Thieren sind Pferde die gelungensten. Ihr Bau ist, abgesehen von gewissen conventionellen Fehlern, wozu besonders die viel zu dünn gezeichneten Extremitäten gehören, richtig dargestellt, und die Bewegung oft eine überraschend lebendige; dagegen fällt es auf, daß die Rosse im Verhältnisse zu den Reitern durchwegs viel zu klein gezeichnet sind. Architekturen sind immer bunt und bloß aphoristisch angedeutet, ebenso die Bäume, die als Ornamente von spiralförmigen grünen Ranken mit bunten Blumen erscheinen, und wie die Bauten in keinem Verhältnisse zu den Figuren stehen. Mitunter kommt es auch vor, daß der weiße Plan, um die Flur zu versinnlichen, mit Gräsern und Blumen bestreut ist. (Bild des Heinrich v. Veldig, Fol. 30.)

Die Bemalung mit schönen leuchtenden Deckfarben ist eine sehr pastose. Ein klares Rosa bildet den Localton der nackten Theile, darauf die Wangen durch ein mit Carmin vermischtes und zart vertriebenes Zinnoberroth bezeichnet sind. Kleinere Parthien von derselben Farbe kehren am oberen Theil der Stirne und auf dem Handrücken wieder. Dazu kommt dann noch ein leichtes in's Gelbliche, oft auch in's Grüne stechendes Hellbraun für die seitliche Begrenzung des Nasenrückens, an der Rundung des Kinnes und für die Falten am Halse. Die Haare, nur ausnahmsweise, bei älteren Leuten, grau-blau, haben immer eine in's Gelbe gebrochene hellbraune Farbe. In den Gewändern sind die Schatten breit und kräftig aufgetragen und weich vertrieben. Auf Blau und Roth sind

sie in einer tieferen Nüance der Localfarbe, auf Gelb zinnoberroth gehalten. Gewisse Details von Wappen, die Kronen, Trompeten, Sättel und andere Bestandtheile des Pferdezeuges, mitunter auch die Säume der Gewänder, sind durch Blattgold ausgezeichnet. Die Anwendung des Silbers ist, wenn wir uns recht entsinnen, in diesen Miniaturen ältester Classe nicht oder jedenfalls nur in einem sehr geringen Umfange zu constatiren. Panzerhemde haben eine grau-blaue Farbe, die Textur ist meistens durch schwarze Kreuzlagen, zuweilen auch durch kleine gleichmäßig bewegte Horizontalcurven zwischen einfachen Verticallinien angedeutet. Wie in anderen Miniaturen des XIII. und XIV. Jahrhunderts fällt die willkürliche Bemalung der Thiere auf: es giebt hellblaue, rosenrothe und gelbe Pferde, und auf dem Bilde des von Buwenburg auf Fol. 359, wo drei Reiter und ein Speerknappe zu Fuß geraubtes Vieh vor sich hertreiben, sieht man zinnober- und carminrothe, orangefarbene und dunkelgrau-blaue Ochsen.

Die meisten Scenen sind mit einer geringen Zahl von Figuren abgehandelt, ohne sonderliche Bewegung, in einfachen, auch manchmal gebundenen Situationen. Im Ganzen aber gelang es dem Künstler, was er schildern wollte, mit genügender Deutlichkeit auszudrücken, so daß man den Sinn der Handlung auf den ersten Blick versteht.

Als Rahmen dient eine Bordüre, über welcher mit rothen Minuskeln der Name und wohl auch der Stand des Dargestellten verzeichnet steht. Der Schmuck der Umrahmung mit nur zwei immer wiederkehrenden Motiven ist einfach; er besteht entweder aus einem blau und roth

getheilten Bande mit großen übereck gestellten Quadraten von Gold, oder die letzteren fehlen, und es ist statt dessen zwischen Roth und Blau ein dritter Streifen von Gold gelegt.

Von allen Miniaturen der Handschrift sind es nur diejenigen der ersten Classe, unter denen sich Nachbildungen älterer oder gleichzeitiger Originale befinden, während die übrigen, 27 an der Zahl, als eigens für den Codex entworfene Compositionen zu gelten haben. Und wirklich, die großen Unterschiede, welche zwischen diesen und den Bildern der ältesten Classe bestehen, wird auch ein ungeübtes Auge erkennen. Sie äußern sich einmal in einer bereicherten Form der Composition, einer schmuckvolleren und häufiger wechselnden Umrahmung mit bunten Ranken, Blumen u. dgl., und ganz besonders in dem Stile der Zeichnung und einer wesentlich anderen Scala und Technik der Farben.

Die Folge dieser späteren Miniaturen ist eine sehr unregelmäßige, woraus sich ergiebt, daß die Sammlung entweder lange aus losen Blättern bestanden habe, oder nachträglich umgebunden worden sei. Sie beginnt schon mit der Miniature Nr. 4 auf Folio 10 und setzt sich, theilweise mit älteren Bildern vermischt, in acht Nummern bis Folio 48 fort. Es folgt dann eine längere Unterbrechung durch lauter Bilder ältester Classe bis Folio 190 (Nr. 62), von wo ab, bis Folio 292 (Nr. 96), 11 und mit Folio 339 (Nr. 114) bis 399 (Nr. 132) wieder 8 jüngere Miniaturen mit zahlreichen älteren versetzt sind.

Nun sind allerdings erhebliche Unterschiede auch zwischen diesen nachträglichen Bildern zu beobachten, die man ihrerseits in drei Classen theilen kann. Deutlich sondern sich zunächst die drei Miniaturen Nr. 19 auf Folio 43, Grave Wernher von Honberg, Nr. 64[a] Folio 194, Her Otto vom Turne, und Nr. 65 Folio 197, Her Gösli von Ehenheim. Die in künstlerischer Hinsicht und auch ihres Inhaltes wegen bemerkenswertheste ist die Miniature Nr. 19. Sie zeigt den Grafen Wernher von Honberg, der 1320 vor Genua fiel, im Kampfe gegen Reiter und Fußvolk. Stilistisch am nächsten steht ihr das Bild des Herrn Otto vom Turne (1275 bis 1330), während das dritte, des Herrn Gösli von Ehenheim, einen Schwertkampf zwischen Rittern in Gegenwart von Damen darstellend, schon mehr an die Miniaturen der folgenden Classe erinnert. Was diese Bilder, vornehmlich die beiden ersten, im Gegensatze zu dem farbigen, frischen und leuchtenden Aussehen der älteren auszeichnet, ist ein eigenthümlicher, etwas kalter Schmelz der Farben, unter denen als besonders charakteristische ein in's Violett gebrochenes Dunkelroth erscheint, und die weiche consequente Modellirung der Gewänder, die stellenweise mit deckweißen Lichtern belebt sind. Auch sonst wird Deckweiß, das in den Bildern der ältesten Gattung fehlt, sehr ausgiebig verwendet, für Ranken, Dupfen und Striche, welche die Draperien decoriren. Neu ist ferner der Gebrauch des Silbers, das sehr glatt und glänzend aufgetragen ist, auf Helmen, Schilden und Panzerhemden. Die Umrisse, die in den ältesten Miniaturen je nach den Theilen, die sie begrenzen, ver-

schiedene Farben zeigen, sind hier consequent mit einer kalten, graubraunen, in dem Bilde des Honberg mit einer tief schwarzen Tinte gezeichnet. Die Gesichter, dort mit einem leuchtenden Rosa bemalt, haben alle die Naturfarbe des Pergamentes; nur in dem Bilde des Ehenheim kommt eine leicht rothe Andeutung der Wangen vor. Ganz nur diesen drei Bildern eignet auch die fleißige und ausführliche, wenn freilich mitunter etwas ängstliche und kleinliche Methode der Zeichnung. Einzelne Köpfe und Bewegungen sind überraschend gut, so in dem Bilde des Grafen von Honberg, wo der Ausdruck der Klage und des Entsetzens in den Gesichtern, wie in den Gesten der von oben zuschauenden Damen recht gelungen ist. Von anderen mehr nebensächlichen Merkmalen, durch die sich diese Miniaturen, wie die der nachfolgenden dritten Classe, von denen der ältesten unterscheiden, ist noch zu nennen die Behandlung der Haare; sie sind nicht mehr gerollt, sondern in langen, wellenförmigen Strähnen geordnet, zierlich detaillirt und ohne Ausnahme hell (schwefel-) gelb bemalt. Anders ist auch die Zeichnung der Kettenpanzer; sie sind silbern und zwischen den langen Doppellinien durch kleine Curven in abwechselnd entgegengesetztem Sinne belebt. Uebereinstimmend mit unseren Wahrnehmungen hat auch Apfelstedt diese drei Nummern als Werke gemeinsamer Provenienz in einer besonderen Classe (D) aufgeführt. Für die Datirung derselben ist durch das Bild des Honberg insofern ein Anhaltspunkt gegeben, als letzteres nicht vor dem Jahre 1320 entstanden sein kann.

Eine dritte Gruppe bilden 20 folgende Miniaturen.[1]) Besser situirte Forscher werden entscheiden, ob innerhalb derselben eine weitere Sonderung möglich sei, wie denn Apfelstedt eine solche nach dem Charakter der Handschriften getroffen hat. Die Entstehungszeit dieser Miniaturen ist kaum zu bestimmen. Sie können von einem geringeren Meister gleichzeitig mit den drei oben beschriebenen Bildern zweiter Classe gemalt, sie können aber auch — was wahrscheinlicher ist — erst später geschaffen worden sein. Was sie mit jenen gemeinsam haben, ist die bereicherte Form und eine oftmals große Lebendig-

---

[1]) Es sind dies Nr. 4 Künig Wenzel von behein. Nr. 5 Herzoge Heinrich von Pressela. Nr. 6 Margrave otte von brandenburg mit dem pfile. Nr. 7 Margrave heinrich von Misen. Nr. 18 Graf Albrecht von Heigerlö. Nr. 20 Her Jacob von Warte. Nr. 21 Bruder Eberhart von Sax. Nr. 62 Johans von Ringgenberg. Nr. 63 Albrecht Marchschal von Raprechtswile. Nr. 73 Kristan von Luppin ein Düring. Nr. 74 Her Heinrich Hetzbolt von Wissense. Nr. 75 Der Düring. Nr. 76 Winli. Nr. 93 Meister Heinrich Teschler. Nr. 94. Rost kilcherre ze Sarne. Nr. 96 Der Schuolmeister von Esselingen. Nr. 114 Der iung Misner. Nr. 119 Sueskint der Jvde von Trimperg. Nr. 126 Regenbog. Nr. 128 Chuonze von Rosenhein. Nach dem Charakter der Handschrift hat Apfelstedt diese Dichter in vier Classen getheilt. Einem Schreiber B vindicirt er die Nummern 4 — 7 und 20; C Nr. 18; E Nr. 21. 62. 96. 128 — 131; F Nr. 63. 73—76. 93. 94. 114. 119. 126. 132. Es ist dies aber eine Gliederung, welche nicht völlig zu dem Charakter der Miniaturen stimmt. Die 20 erstgenannten Bilder schienen uns einen ziemlich einheitlichen Charakter zu tragen, wogegen die Nummern 129—132, die Apfelstedt in die Kategorien E und F vertheilt, auf die gemeinsame Urheberschaft durch einen vierten Künstler weisen.

keit der Composition; sie unterscheiden sich dagegen durch den geringeren Fleiß der Ausführung, schwächere Zeichnung und eine besondere Palette. In der Gesammterscheinung der Figuren fällt es auf, wie die Bewegungen, die in den Bildern der ältesten Classe einen ruhigen Rhythmus zeigen, bald gespreizt, bald steif und eckig ausgefallen sind. Die mit dem Pinsel ausgeführte Zeichnung, braun für die nackten Theile, für Haare und Schleier, und schwarz in den Kleidern, läßt zahlreiche Correcturen erkennen und ist oft mit einer schülerhaften Nachlässigkeit und Unsicherheit gehandhabt, so daß sich die Züge nicht selten ausnehmen, als ob eine unberufene Hand sie nachträglich überfahren habe. Die Anmuth der Köpfe auf den vorigen Bildern, die sich in der weichen Wangenlinie und den verhältnißmäßig gut gezeichneten Augen ausspricht, ist gänzlich verschwunden, selbst den Typen ältester Classe stehen sie nach. Sie haben einen platten Schädel, breites eckiges Kinn, mit welchem eine gefühllos gezeichnete Wangenlinie zusammentrifft, langgeschlitzte unförmliche Augen mit öfters schielendem Sterne, so daß manche Gesichter von einer ausgesuchten Häßlichkeit sind (Täschler, Rost von Sarnen, Schulmeister von Esselingen, Regenbog). Dabei läßt sich allerdings nicht bestreiten, daß mitunter, namentlich in aufgeregten Situationen, ihr Ausdruck ein leidlich gelungener ist. In den Miniaturen ältester Classe, wie in den drei oben beschriebenen Bildern, ist die Modellirung in den Gewändern ohne Inanspruchnahme der Zeichnung mit breiten, weichen Tönen ausgeführt; hier ist alles Gefälte mit steifen schwarzen Linien gezeichnet, die sich grell von den

fahlen und trüben Farben detaschiren, daher denn auch die Kraft und Plasticität der Modellirung fehlt. Kettenpanzer, wiederum silbern, sind durch schwarze Doppelstriche in horizontale Lagen getheilt und diese durch kleine aufrechte Curven in abwechselnd entgegengesetzter Richtung detaillirt. Neu ist die Behandlung der Bäume, die zwar, wie in den Bildern ältester Classe, noch öfters eine aus conventionellen, meistens spiralförmigen Ranken gebildete Krone haben, indessen sind die Aeste körperlicher und die Blätter realistischer gebildet, so daß sich nach denselben bereits verschiedene Gattungen erkennen lassen (vergl. das Bild des Jacob v. Wart und Rost's von Sarnen). Mitunter kommt es auch vor, daß das Laubwerk, wie in den folgenden, jüngsten (?) Bildern, zu großen, compacten Büscheln vereinigt ist. In der farbigen Ausstattung fällt durchwegs die fahle, oft trübe und schmutzige Wirkung der Töne auf. In den Gesichtern bildet ein kaltes, helles Rosa die Localfarbe, mit welcher die hell- (schwefel-) gelben Haare, die grell weißen Augen und die braunen, bald in's Grüne, bald in's Ockergelbe gebrochenen Schatten häßlich contrastiren. In den Gewändern werden die schwarzen Faltenstriche bisweilen von leichten Schatten gefolgt, die in dünnen Lagen mit dem Pinsel lavirt und schmutzig mit dem sonst glatten Localtone verflossen sind. Auf Grün haben diese Schatten eine schwarzgraue, in Gelb eine rothbraune Farbe, in Violett sind sie gelblich braun, auf Roth mit einem in's Graue gebrochenen Deckweiß gemalt

Als vierte und wohl die jüngste Classe von Miniaturen sondern sich endlich die Bilder Nr. 129—132: Rubin

von Rüdeger, der Kol von Nüssen; der Durner und Meister Heinrich Vrouwenlob. An Roheit und Gefühllosigkeit der Zeichnung übertreffen sie noch diejenigen der vorigen Classe, was sie dagegen zu ihrem Vortheile unterscheidet, das ist eine frischere und leuchtende Wirkung der Töne. In den Gewändern kommt wieder eine kräftigere Modellirung auf, gewöhnlich in einer dunkleren Nüance der Localfarbe. Charakteristisch für diese Miniaturen ist auch ein schönes blankes Blattgold und die Bemalung der Köpfe, wo grelle bräunlich rothe Dupfen die Stelle der Wangen, und Schatten von gleicher Farbe die Augenhöhlen unter den Brauen bezeichnen.

Nächst dem Reize, welchen die künstlerische Analyse bietet, ist es der stoffliche Inhalt, auf welchem vor Allem die hohe Bedeutung dieser Sammlung beruht, denn kaum ist eine Seite des damaligen Lebens zu denken, welche hier nicht ihre Verbildlichung gefunden hätte. Die meisten Miniaturen geben sich übrigens nicht sowohl als Illustrationen der beigeschriebenen Dichtungen zu erkennen, sondern sie sind bald Schilderungen aus dem Leben und Treiben der ritterlichen Kreise überhaupt, bald spielen sie zwar auf Erlebnisse der Sänger an, aber man muß sie errathen, weil directe Aufschlüsse über dieselben nicht gegeben sind. Ritterliche Uebungen spielen eine hervorragende Rolle.

Ueber die Maaßen schön sind die geharnischten Recken ihren Zeitgenossen erschienen. Die Dichter des Mittelalters haben sie mit Engeln verglichen.[1]) Unserem Sinne freilich

[1]) Alwin Schulz, Das höfische Leben zur Zeit der Minnesinger. Bd. II. Leipzig 1880. pag. 89.

schweben andere Ideale vor, als diese starren, eisernen Gestalten mit ihren Ringelpanzern und den eckigen Topfhelmen, auf denen die ungethümen Kleinode ihre Pranken, Hörner, Flügel und Wedel recken.

So haben auch die Künstler der Pariser Handschrift diese mittelalterlichen Helden dargestellt, wie Mann gegen Mann, oder ganze Reiterschwärme in heißer Feldschlacht gegen einander stürmen; bald sieht man die Ritter im Turniere, Walther von Klingen und den Marschall von Raprechtswile, die Beide ihren Gegner im Speerkampfe geworfen haben, während von hoher Zinne herab Musik ertönt und holde Damen mit ungleichen Gefühlen das Schauspiel betrachten. Andere Bilder stellen die Freuden des Waidwerks dar: Falkenbeize, Pirsch und Treiben auf Bären, Eber, Hirsche, Hasen und Füchse, oder wir sehen andere Kraftübungen und Lustbarkeiten. Jünglinge, die sich vor dem Schenktische am Discuswerfen ergötzen (Nr. 114), ein Steinstoßen (Nr. 40), eine Leibesübung, welche die Ritter häufig pflegten, weil sie die Armmuskeln stärkte und stählte[1]) und bloße Renommistereien, wie die Production des Herkules Boppo (Nr. 138), der von Hand ein Hufeisen zerbricht. Dann auch werden die Nachspiele solcher Vergnügungen illustrirt. Der von Sachsendorf (Nr. 49) hat das Bein gebrochen, das eingeschindelt auf den Knieen des Arztes ruht, während die mitleidige Herzensdame den Patienten umfangen hält.

Andere Bilder spielen auf die Berufsverhältnisse oder den Stand des Sängers an: Conrad von Landegg kniet

[1]) Schulz a. a. O. I. pag. 129.

vor dem Abte von St. Gallen, der ihm den Becher, das Abzeichen des Schenkenamtes übergiebt; der greise Bruder Eberhard von Sax im Dominicanerhabite reicht „der göttlichen Jungfrau, durch die alle irdische und weltliche Minne verklärt und geheiligt wird," ein Loblied dar. Er kniet in Gegenwart eines jungen Mönches vor dem Altare, auf welchem die Madonna mit dem Christknäblein thront. Diese Auffassung erinnert an ein wahrscheinlich gleichzeitiges Gemälde in der Kirche von Oberwinterthur, wo die Gottesmutter vom Altare herab die Stiftung des austrasischen Königs Dagobert entgegennimmt. Einen zweiten Vertreter der Kirche, Heinrich von Mure, sehen wir, wie er vom Ritter- zum Mönchsstande übertretend von einem Abte die Weihe empfängt.

Auch dem häuslichen Leben sind anmuthige Scenen entnommen. So ist es bekannt, wie noch im Mittelalter die gut homerische Sitte bestand, daß dem Gaste, der den Burgfrieden betrat, als erste Erquickung ein Bad geboten wurde,[1]) wobei es die Damen nicht verschmähten ihre Aufwart zu machen und dem Freunde den Willkomm zu bieten.

So wird Herr Jacob von Wart[2]) tractirt. Behaglich sitzt der Alte in einem mit Blumen bestreuten Bade, und läßt sich von Frauen bedienen. Vorne knien zwei Mägde, deren eine das Feuer schürt; die andere reibt dem Freiherrn mit Seife den Arm, während von hinten

[1]) Schulz a. a. O. 169.

[2]) Vermuthlich Jacob III., der urkundlich von 1272—1331 erscheint. cf. Baechtold, Zürcher Taschenbuch für 1883.

zwei ritterliche Damen kommen, um dem Gaste einen Kranz und einen Becher zu überreichen.

Anders verhält es sich da, wo der Ritter sich nicht bloß mit gastlicher Aufnahme begnügt, sondern auch den Einlaß zu dem Herzen der Dame begehrt. Solche Werbungen und Liebesabenteuer waren ja überhaupt die große Sache, um die sich alles Dichten und Trachten des mittelalterlichen Helden bewegte, und auch die Künstler der Pariser Handschrift haben dieser Richtung der ritterlichen Freuden den Stoff zu manchen ansprechenden Schilderungen entlehnt.

Herrn Friedrich dem Knecht ist es gelungen, seine Geliebte aus dem Schlosse zu entführen. Er hat sie schon zu sich auf's Pferd gehoben. Aber die Düpirten sind merksam geworden und in sausendem Galoppe den Fliehenden nachgeeilt. Anderswo muß ein Ständchen zum Vorwande dienen, um sich bei der Dame einzuführen. So hat sich der Graf von Toggenburg — es ist nicht unmöglich, daß dieser Herr Kraft der Propst am zürcherischen Großmünster war — auf schwanker Leiter zu dem Fenster der Trauten hinaufbegeben, um von ihr den Kranz als Preis des Sanges zu empfangen. Auch allerlei sonstige Annäherungsversuche werden geschildert. Herr Dietmar von Ast hat sich als Kaufmann verkleidet und, begleitet von dem Maulthiere, das seine Siebensachen trägt, in den Burghof eingeschlichen, wo es ihm gelingt, der Herzensdame das ihr zugedachte Kleinod beizustecken. Anderswo bieten Kämpfe und Belagerungen den Anlaß zur Anknüpfung galanter Beziehungen dar: Dem Trosberg sendet die

Dame aus der Burg, die mit Balisten beworfen wird, mit einem Pfeilschuß ein Briefchen zu, während Herr Rubin sein Geschoß zur Rückfracht einer solchen Botschaft benutzt.

Der „Manessische Codex" ist seines reichen Inhaltes wegen ein Denkmal ersten Ranges. Die Forscher der altdeutschen Sprache und Dichtung haben mit vollen Händen aus dieser Anthologie geschöpft, dem Culturhistoriker bietet sie durch die Mannigfaltigkeit der Darstellungen aus dem Leben und Treiben aller Stände eine Fülle von Belehrungen dar; aus gleichen Gründen hat auch die Kunstgeschichte diese Bilderhandschrift zu den bedeutendsten Werken der gothischen Malerei gezählt. Anders muß sich das Urtheil gestalten, wenn man diese Miniaturen als technische Leistungen beurtheilt. Als solche dürften sie kaum über den Werth einer mittleren Güte zu taxiren und durch mehr als eine Bilderhandschrift des XIV. Jahrhunderts übertroffen sein. Die Ausführung der ältesten Bilder ist wohl eine reiche, aber sie ist derb und monoton, die der Miniaturen dritter und vierter Classe grenzt stellenweise an's Stümperhafte. Fleißig und sorgfältig ist nur das Eine Bild der zweiten Gattung, dasjenige des Grafen Wernher von Honberg, gemalt.

Einer der gewichtigsten Zweifel, die sich früher gegen den heimischen, d. h. alamannisch-schweizerischen Ursprung dieser Sammlung erhoben, war auf den hohen Kunstwerth derselben gestützt; man wagte es nicht, die Annahme auszusprechen, daß, sei es in Zürich, sei es in den umgebenden Landen, ein Werk von so kostbarer Pracht hätte ver-

fertigt werden können. Dieses Zweifels, hat uns der Augenschein belehrt, darf man sich füglich entschlagen, und wenn ein anderer noch auf den Reichthum der Illustrationen sich stützen sollte, so ist dem entgegen zu halten, daß eine nicht viel spätere Epoche ein Denkmal schweizerischer Malerei hinterlassen hat, welches sich füglich mit dem Pariser Codex messen kann; es ist dies die 1411 von einem Caplane in Lichtensteig für den letzten Grafen von Toggenburg geschriebene und mit zahlreichen, zum Theil sehr ausführlichen Miniaturen ausgestattete Weltchronik, die sich in den siebenziger Jahren im Besitze des Wiener Kunsthändlers Posonyi befand und von welcher mehrere Bilder in farblosen Contourzeichnungen veröffentlicht worden sind.

Ueber das Alter der Pariser Handschrift werden die Ansichten verschiedene bleiben. Daß Hadloub's Bild (Folio 371) schon unter den Miniaturen ältester Classe rangirt, möchte ihre Entstehung im XIV. Jahrhundert wahrscheinlicher als im vorhergehenden erscheinen lassen, und müßte man sich zu dieser Annahme vollends entscheiden, wenn in dem Bilde des Grafen Kraft von Toggenburg (Folio 22) in der That der gleichnamige 1339 verstorbene Propst am Großen Münster von Zürich zu erkennen wäre. Es mag künftigen Forschern zur Anregung dienen, wenn hier noch die Namen der übrigen Schweizer folgen, die unter den Miniaturen derselben Gattung figuriren. Es sind dies: Grave Rudolf von Nüwenburg, Nr. 10; Her Walther von Klingen, Nr. 22; Her Heinrich von Sax, Nr. 24; Wernher von Tüfen, Nr. 29; Her Heinrich von

Stretlingen, Nr. 30;[1]) Hesso von Rinach, Nr. 39; Heinrich von Rugge, Nr. 44; von Singenberg, Truchseze ze Sant Gallen, (Urkundlich zwischen 1209 und 1230 genannt Lütolf im Geschichtsfreund XXV.) Nr. 48; Her Bligge von Steinach, Nr. 58; Her Chunrat der Schenke von Landegge (1271—1304), Nr. 69; Her Chunrat von Altstetten, Nr. 80; von Trosberg (1286—1323 oder 1286 bis 1317 a. a. O.), Nr. 84 und Boppo(?), Nr. 138.

Von den unter den Bildern zweiter Classe Dargestellten ist Graf Werner von Honberg 1320 gestorben, als Herrn Otto's vom Turne Lebenszeit hat Lütolf die Epoche von 1275—1330 nachgewiesen (Geschichtsfreund, Bd. XXV) und für die des Johann von Ringgenberg, dessen Bild unter den Miniaturen der dritten Gattung figurirt, die Jahre 1283 bis 1335.

---

[1]) Nach Baechtold, Bibliothek älterer Schriftwerke der Schweiz I. S. XXI ist es wahrscheinlich Heinrich III. 1258—94, wogegen sich Zeller-Werdmüller (Anzeiger für Schweizerische Alterthumskunde 1882, Nr. 1, S. 234 u. f.) für dessen bedeutenderen Vater Heinrich II. entscheidet, der urkundlich 1250—63 erscheint und vermuthlich vor 1266 gestorben ist.

Wanderungen im Tessin.

Wer als Kunsthistoriker die Schweiz durchwandert, ist diesseits der Alpen oft übel daran. Andere sind leicht im Stande, den Werth ihrer Bestrebungen nach volksthümlichen Begriffen zu legitimiren. Der Geologe, der sein Bündel mit Steinen beschwert und mit dem Hammer die Berge durchstreift, Pflanzen- und Schmetterlingssammler sind bekannte Staffagen; an die Ausrüstung des Montanisten hat sich das Auge von Großen und Kleinen gewöhnt und selbst die Bizarrerien derer, die sich als Vertreter Alt-Englands geriren, sind kaum mehr im Stande, das gewünschte Aufsehen zu erregen.

Kommt aber so Einer im Alltagsgewande, der seine Pfade nach Kirchen und Thürmen richtet, von Ort zu Ort nach alten, raren Dingen frägt und sehr befriedigt von dannen zieht, wenn nur die Maaße verzeichnet, Skizzen und Einträge beendigt sind, so schaut wohl Mancher dem fremden Gaste nach. Er kann dieses fruchtlose Beginnen nicht verstehen und drückt sein mitleidvolles Befremden ob einem Handwerke aus, das ihm als die seltsamste Aeußerung eigensinniger Liebhabereien erscheint.

So ist es jenseits der Alpen nicht. Bis in die tiefen Schichten des Volkes ist ein Verständniß für Kunstsachen zu finden. Der Forscher, auch wenn er sich bloß mit dem Alten befaßt, wird nicht gerade zu den alltäglichsten Erscheinungen gezählt, aber sein Treiben wird doch verstanden. „Lei è pittore o amatore di antichità?" lautet die gewöhnliche Frage. Dann sind die Präliminarien eröffnet. Mit großer Befriedigung wissen jetzt Alte und Junge von merkwürdigen Dingen zu berichten, und wenn erst die Thätigkeit mit dem Stifte und Pinsel beginnt, so ist der Fremde, wofern die Verrichtung mit Humor und zeitweiliger Unterhaltung geschieht, ein populärer Mann — der Held des Tages geworden.

Ecco che viene il signore, chi disegna il palazzo! Stundenlang konnten wir zeichnend in diesseitigen Ortschaften verweilen; die Arbeit ist nicht belästigt, aber auch nicht gefördert worden. Drüben rechnet es sich der Nachbar zur Ehre an, dem Zeichner ein schattiges Unterkommen oder bequemen Sitz zu verschaffen. Er besorgt die Polizei, schafft Ruhe in der Corona; doch scheint solches Auftreten mehr der Ausdruck eines selbstbewußten Humors zu sein, denn niemals drängt sich das flüsternde Völklein auf. Und wie lebhaft wird der Fortgang der Arbeit verfolgt. Man kann es von Kindern hören, wie sie Strich für Strich das werdende Bild mit seiner Vorlage vergleichen: adesso fa il campanile — adesso la finestra! — fa proprio bello! — come fa precis! — davvero ha ben riuscito!

Der Uebergang von der Kunst des Nordens zu der des Südens, welchen die Monumente diesseits und jenseits der Alpen belegen, ist ein auffallend leiser. Schon im bündnerischen Wohnbau macht sich der Einfluß italischer Gewohnheiten bemerkbar, unddie malerischen Barockkirchen mit dem zierlichen Bogenwerk der Vorhallen, die von schlanken Säulen toscanischer Ordnung getragen werden, sind Wahrzeichen, die schon am Vierwaldstättersee, wie im Wallis und den Thälern Graubündens auf die engen Beziehungen mit dem transalpinischen Nachbarlande deuten. Auch mittelalterliche Denkmäler bezeichnen dieses Hinübergreifen wechselseitiger Einflüsse. Wandgemälde in bündnerischen Kirchen und Façadenmalereien geben ihren unzweideutigen Zusammenhang mit der lombardisch-tessinischen Schule zu erkennen,[1]) während umgekehrt die gothischen Schnitzaltäre, welche sich hin und wieder in Kirchen und Kapellen der südlichen Alpenthäler erhalten haben, die Tragweite des nordischen Einflusses über ein weites Gebiet belegen. Auf einem solchen Werke, das sich im Jahre 1870 im Privatbesitze zu Locarno befand, stund der Name eines „Matheis Miller Maller von Lindau 1502" verzeichnet, und der schlimm heruntergekommene Hochaltar in der Kirche von S. Maria im Calancathal konnte füglich zu den auf-

---

[1]) Vergl. Anzeiger für Schweizerische Alterthumskunde 1882, Nr. 3, S. 299 und meine ausführliche Abhandlung „Die mittelalterlichen Wandgemälde in der italienischen Schweiz" (Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich. Bd. XXI, Heft 1 und 2).

wändigsten Erzeugnissen nordischer Schnitzkunst gerechnet werden.[1])

Uebrigens bietet auch der allgemeine Entwickelungsgang der Kunst des Mittelalters im Tessin und den bündnerischen Thalschaften mancherlei übereinstimmende Erscheinungen dar. Während in der übrigen Schweiz ein ruhiges und organisches Herauswachsen der Gothik aus der romanischen Kunst durch das Medium des Uebergangsstiles zu verfolgen ist, sind Denkmäler dieses letzteren weder in Bünden noch im Tessin zu finden. Erst im XV. Jahrhundert, als die Ausbildung der Gothik schon längst eine vollständige war, sind einzelne Bauten in diesem Stile errichtet worden, während gleichzeitig die romanischen Traditionen noch fortwährend ihre Geltung behielten und an beiden Abhängen der Alpen das System des Thurmbaues bis tief in's XVII. Jahrhundert bestimmten.

Hüben und drüben sind ferner die Einflüsse lombardischer Bauweise zu constatiren. Der Dom zu Chur mit seinen plastischen Zierden und der fremdartig malerischen Verbindung des Chores mit den schiffwärts geöffneten Gruftballen belegt dieselben, wie der Außenschmuck der dortigen S. Martinskirche, wo die Südwand des alten Schiffes die

---

[1]) Andere Schnitzaltäre aus dem XV.—XVI. Jahrhundert befanden und befinden sich in der Kapelle S. Nicola in Grono (jetzt im rätischen Museum von Chur), den Kirchen von Arvigo im Calancathal, S. Nicola zu Giornico und der Kirche von Mairengo im Livinenthal. Reste von Schnitzaltären in S. Lucio zu Norantola, S. Lucio in S. Vittore (Misox) und der ehemaligen Klosterkirche von Monte Carasso bei Bellinzona.

ächt lombardische Gliederung mit jähen Lesenen und einfachen Kleinbögen zeigt.

Im Sopra-Cenere.[1])

Am südlichen Abstiege mag Giornico als die erste Etappe gelten, welche dem Kunst- und Alterthumsfreunde eine lohnende Ausbeute verheißt. Die ganze malerische Erscheinungsfülle und Ueppigkeit der südlichen Natur beginnt sich hier mit einem Male zu entfalten. Die kahlen finsteren Hänge, an denen die Gotthardstraße in zahllosen Windungen herunterführt, sind überwunden. Reben und Kastanien mischen sich in die nordische Vegetation hinein. Wohin das Auge blickt, ist lauter Neues und Fremdartiges zu schauen. Auch was Menschenhände geschaffen haben, trägt anderen Charakter als die dürftige Wohnlichkeit in den oberen Thalstufen. Von den grünen Terrassen schauen Kirchen, Kapellen und schlanke Thürme herab. Zum ersten Male läßt man sich gerne wieder zur Suche verlocken. Ein uralter Taufstein, der jetzt inmitten des Dorfes zum Brunnentroge degradirt ist, beweist, daß die hoch gelegenen Heiligthümer merkwürdige Dinge bargen. Er soll aus der alten Pfarrkirche stammen, die zu Ende der fünfziger oder Anfangs der sechsziger Jahre durch einen Neubau verdrängt worden ist. Der Schmuck des sechseckigen Bassins mit Thieren, Blumen und dem Zeichen des Kreuzes läßt romanischen

[1]) So wird der nördlich vom Monte Cenere gelegene Theil des Cantons Tessin genannt, der vom Südabhange der Alpen bis zur Grenze am Lago Maggiore reicht.

Ursprung erkennen. Dann geht es jenseits des brausenden Flusses auf steilen Pfaden empor. Das Kirchlein S. Pellegrino hat mancherlei Umbauten erlitten. Eine Inschrift am Aeußeren des Chores erinnert an gräßliche Zeiten: l'anno 1670 dalli 5 Lulio a tutto Agosto morirono di peste persone 265. Restarono paja: 21 maritati nella centrale vicinanza di Giornico. Im Innern des einschiffigen und flachgedeckten Raumes hat sich die welsche Farbenlust in einem reichen Bilderschmucke verewigt. Eine Inschrift meldet, daß derselbe im Jahre 1589 ausgeführt worden ist. Die Westwand schmückt eine Darstellung des jüngsten Gerichtes; zwischen den Fenstern an den Langseiten sind die überlebensgroßen Gestalten der Apostel und darunter neben den Bildnissen der Kirchenväter und heiligen Bischöfe die Allegorien der Tugenden und Laster gemalt.

Merkwürdiger ist die hoch gelegene Kirche S. Maria di Castello. Prächtig ist sie in die Landschaft hineingebaut auf hohen Terrassen mit schattigen Lauben, über denen sich der seltsam malerische Aufbau wetterbrauner Mauern von dem Blau des Himmels absetzt. Neben dem romanischen Thurme, der schon die südliche Form der Bekrönung mit einem niedrigen Zeltdache zeigt, ist die breite Ostfronte mit Lesenen und Kleinbögen gegliedert. Sie bietet den Anblick zweier Kirchen dar, von denen die eine geradlinig, die andere mit einer halbrunden Apsis schließt. Dem entspricht die Theilung des Inneren, wo zwei rundbogige Pfeiler-Arcaden die beiden Schiffe trennen. An den Wänden herum läuft eine steinerne Sitzbank, flache Holzdielen bedecken die Gänge. Sie sind bloß mit Stabwerk cassettirt,

aber die bunten Renaissanceornamente, welche das goldbraune Täfer umrahmen, sind mit exquisitem Geschmacke erfunden. Ganz in der Tiefe, wo sich das nördliche Chörlein mit einem rundbogigen Tonnengewölbe öffnet, sind ältere Wand- und Deckenbilder erhalten geblieben. Man kann hier sehen, wie lange die altgeheiligten Vorstellungen in diesen Hochthälern ihre Geltung bewahrten. Der thronende Heiland, der auf hellblauem Grunde die Wölbung schmückt, seine Haltung, die umgebenden Evangelistenzeichen und die ovale Aureole, welche diese byzantinisch feierliche Gestalt umrahmt, sind Erscheinungen, die den Glauben an ein ununterbrochenes Fortwirken romanischer Traditionen erwecken. Und dennoch sind diese Schildereien gewiß nicht vor dem Ende des XV. Jahrhunderts entstanden. Dies zeigen S. Georgs Wehr und Waffen. Der Heilige, der zu Pferd den Lindwurm ersticht, mag den Preis des Sieges vom Himmel erwartet haben, denn die Königstochter, wie der Künstler sie malte, ist eine Erscheinung von fragwürdigem Reize.

Wir steigen jetzt wieder zu Thale hinab. Zwischen Felsen und Klippen hat sich der Tessin einen wilden und jähen Pfad gebahnt. Im Kastanienschatten braust und sprüht die Fluth über Fels und Trümmer hinab. Auf dem linken Ufer liegt Giornico, das den Anblick eines Wirrsals von finsteren Mauern und braunen Hütten mit flachen lebenssatten Dächern bietet. Gegenüber, auf dem grünen Plane, den wir zuerst betreten, stehen zwei stattliche Kirchen. Die eine ist die Pfarrkirche, der ohne Zweifel ein merkwürdiges Denkmal weichen mußte; die zweite dem

heiligen Nikolaus von Myra geweiht. Ueber den Opfern, welche die Dorfleute sich für die Pfarrkirche kosten ließen, scheint die ehrwürdige Rivalin in Vergessenheit gerathen zu sein. Die Heiligen sind eben auch dem Wandel der Mode unterworfen, und der gute Bischof mag es den Giornicheſen verzeihen, daß seine Kirche zu wiederholten Malen die Lagerstätte strapazenmüder Soldaten war. So sah es im Jahre 1870 aus, als wir dieselbe zum ersten Male betraten. Im Schiffe und der Krypta war der Boden mit Stroh bedeckt. Wie malerisch mag kurz vorher das Leben in diesen Hallen gewesen sein. Lauter buntes Treiben, drunten in dem dämmerigen Gruftgewölbe und droben im Schiffe, wo alte Heiligenfiguren mit strengen Mienen von den Wänden herunterstarren. Nahe beim Chor, wo ein hohes Bogengerüste, der Unterbau des Thurmes, in die Kirche vorspringt, ist das heilige Abendmahl gemalt. Daneben steht eine dreifache Gruppe von Säulenarcaden nach der Krypta offen. Ein weiter Flachbogen spannt sich darüber, er sieht einer Brücke gleich, auf welcher von beiden Seiten die Treppen zu dem hohen Chore führen. Auf der halbrunden Wölbung der Apsis wiederholt sich die feierliche Darstellung des Heilandes, der genau so wie im Chore von S. Maria di Castello mit dem Buche des Lebens in einer Mandorla thront, umgeben von den Zeichen der Evangelisten, welche auf dem blauen Grunde der Concha schweben, während tiefer eine Folge von Heiligengestalten sich bis in das Altarhaus fortsetzt. Eine verzweifelt dialektische Inschrift unter dem Fenster zur Rechten meldet, daß diese Bilder im Jahre 1478 gemalt worden sind.

Den hohen Reiz dieses Interieurs, dem noch lange die Unbill einer sogenannten Restauration erspart bleiben möge, erhöht der milde Goldschimmer eines gothischen Schnitzaltares. Sonst ist der künstlerische Schmuck auf wenige Zierden beschränkt. Am meisten fallen die Sculpturen in der Krypta auf. Der Künstler hat die Vorbilder dazu in der unmittelbarsten Umgebung gesucht, indem er schlechtweg die bekanntesten Bergthiere: Ziege, Esel, Haase, Schwein, und dann neben urprimitiven Ornamenten wohl auch einen Löwen zum Schmucke der formlosen Knäufe wählte. Aehnliche Zierden sollen in dem weiter thalaufwärts gelegenen Kirchlein von Quinto erhalten sein.

Gleiche Reize bietet das Aeußere. Der schlanke Thurm ist wie die Kirche aus unregelmäßigen, kokett gefügten Bruchsteinquadern erbaut und die Westfaçade ein Specimen ächt lombardischen Stiles. Kahle Wandstreifen theilen die Fläche in drei gleich breite Felder ein. Ein rundbogiges Doppelfenster nimmt den flachen Giebel ein. Tiefer, über der Thüre ist ein weiter Rundbogen geöffnet und jene von Löwen flankirt, den herkömmlichen Portalwächtern italienischer Kirchen, zu denen sich noch zwei zerstörte Vordertheile unbekannter Bestien vor den seitlichen Feldern gesellen. Man möchte diese Façade für die reducirte Copie veronesischer Muster halten, wie solche gewiß auch die Gestaltung der originellen Seitenpforte beeinflußt haben.

Der weitere Abstieg durch's Livinenthal ist reich an Schönheiten der Natur. Aber wer sich auf die Pürsch nach Kunstsachen verlegt, wird anderswo eine größere Beute machen. Beim Ausgange des Livinenthales mündet die

Straße ein, die vom Lukmanier durch das Bleniothal herunterführt. Tiefer, bei Arbedo öffnet sich die Pforte des Misox, und zwischen diesen sonnigen Thälern, denen die Natur den ganzen Zauber einer südlichen Vegetation gespendet hat, furcht sich in rauher Wildniß die Calanca ein. Ein seltsames Volk bewohnt die steinigen Gründe, wo der Wanderer in der guten Jahreszeit nur Greisen, Weibern und Kindern begegnet. Was die Heimat versagt, muß die rüstige Mannschaft in der Fremde erwerben. In manchem Weihgeschenke, das Kirchen und Kapellen schmückte, hat der Wohlstand dieses Wandervolkes seinen Ausdruck gefunden, aber die Neuzeit ist solchen Zeugnissen eines frommen Sinnes nicht günstig gewesen. Calabrische Capuziner, die sich als Herren des Thales geberden, haben seit Jahrzehnten einen heillosen Schacher mit Kunstsachen getrieben. Wo immer frühere Berichterstatter von Bildern und Schnitzaltären zu berichten wußten, sind nur mehr Fragmente von solchen, oder leere Kirchen zu finden. Diesen fremden Vätern scheint der Nachlaß früherer Jahrhunderte nichts zu bedeuten; sie haben in anderen Thalschaften Graubündens dieselben Geschäfte gemacht.

Besser lohnt sich's, dem Laufe des Brenno und der Moesa zu folgen. Nur die oberste Ortschaft des Bleniothales, Olivone, hat einen stattlichen Campanile romanischen Stiles aufzuweisen, und solcher Bauten giebt es thalabwärts noch manche: in Torre ein minaretartiges Thürmchen, in Lottigna und in Prugiasco, wo das weithin sichtbare Kirchlein S. Carlo den steilen Pfad mit reichen Funden lohnt; in Motto wieder und Malvaglia. Meist

sind diese Thürme die einzigen Reste romanischer Bauten geblieben; die alten Kirchen hat die Barockwuth verdrängt. Als rechte Wahrzeichen ragen diese Bauten mit ihren flachen Zeltdächern aus dem Grün hervor. Ihre Mauern haben den schönsten Ton und zwischen dem Spiele von Lichtern und Schatten, das eine formenkräftige Gliederung erzeugt, blickt überall das Blau des Himmels durch luftige Bogenstellungen hervor.

Der Wanderer aber, der sich nicht bloß mit alten Thürmen und bemalten Kirchen befaßt, wird im Blenio-thale auch sonst ein Feld für lohnende Unternehmungen finden. Wir rathen ihm besonders, die rechtsuferigen Pfade zwischen Aquila und Comprovasco zu suchen. Unerschöpflich ist hier die Fülle köstlicher Bilder, und freundliche Rast in jedem Dorfe zu finden. Unterhalb Malvaglia nimmt die Gegend mit einem Male ein anderes Aussehen an. Hier ist die Thalsohle flach und breit geworden. Wer dem linken Ufer des Brenno folgt, kann auf der Leggiuna-Brücke einen herrlichen Anblick genießen. Der steinerne Bogen legt sich einer engen Felsschlucht vor. Man schaut hinab und sieht die Fluth, die ruhig und so hell, daß man die Steine auf dem Grunde erblickt, durch die hohe Pforte treibt. Ihr Ursprung ist geheimnißvolles Halbdunkel und eine unsichtbare brausende Ferne. Nun steigt die Straße zu dem Plateau empor, das wie ein Riegel den Ausgang des Thales schließt und dann gemach nach Süden abfällt. Man glaubt sich wieder stundenweit zurückversetzt, auf die Alpenhöhen, von denen wir heruntergestiegen sind. Hüben und drüben herrscht südliche Fülle, hier oben ist Alles fahl

und kahl. Auf den kurzgrasigen Erhebungen, wo Schafe und Ziegen eine dürftige Aetzung finden, liegt zertrümmertes mit filzigen Moosen bewachsenes Gestein, Zeugniß verheerender Katastrophen, welche Tage voller Noth und Schrecken in diese Gegenden brachten. Wie furchtbar zum letzten Male, in den Octobertagen des Jahres 1868, die Elemente hausten, zeigen die Trümmer der steinernen Brenno-Brücke, die in der Tiefe zur Rechten liegt. Daneben ragt aus der Rüfe etwas wie Giebelwerk oder Gemäuer hervor. Das ist der Glockenstuhl des Kirchleins von Loderio. In Einer Stunde ward dieses blühende Dörflein begraben, das wie ein Paradies im Schatten der Feigen- und Kastanienbäume lag. Ein Augenzeuge hat uns geschildert, wie in jener Schreckensnacht die Ströme von den Felsen herunterbrausten und er in denselben die Feuergarben erblickte, die unaufhörlich zwischen dem Sturze der Trümmer auf- und niederzuckten.

Nach kurzem Abstiege durch Pflanzungen von Kastanien, Maulbeerbäumen und Reben, die in weitem Gewoge über die Hallen granitener Pfeiler wuchern, ist Biasca erreicht. Auf der Terrasse in der Fronte, wo die schäumenden Waldströme heruntertosen, steht die ehemalige Collegiatkirche St. Pietro e Paolo. Ihre einschiffige Façade mit dem ältesten Christophorusbilde kann als Muster einer Decorationsweise in lombardisch-romanischem Stile gelten. Auch sonst ist das Aeußere in charaktervoller Weise geschmückt. Das Innere mit den dreischiffigen Pfeilerhallen hat einen durchgreifenden Umbau erlitten, stellt sich aber dennoch als eine merkwürdige Anlage dar. Die Kirche ist

auf dem wachsenden Felsen erbaut, wobei man das natürliche Gefälle im Schiffe beließ. Von der Treppe im Westen bis zu den Stufen, die zu dem hohen Chore führen, steigt der Boden bergan, und als ob diese Anomalie dem Gedanken an eine Täuschung gerufen hätte, wird die malerische Wirkung der Perspective außerdem noch durch die Verengung des Schiffes nach dem Chore verstärkt. In der blauen mit Sternen besäeten Halbkuppel des Chores spendet der Heiland den Segen. Seine Genossen sind die Evangelisten. In emsiger Beschäftigung sitzen sie paarweise an ihren Tischen. Der schwarzbärtige Lucas ist ein Vollblut-Tessiner. Vielleicht hat der Künstler hier sein eigenes Bildniß gemalt. Er hält ein Becken mit rother Farbe und malt auf eine vor ihm stehende Tafel die Madonna mit dem Kinde. Daneben ist der holde Jüngling Johannes in die Lectüre vertieft, und zur gleichen Beschäftigung schickt sich Matthäus zur Linken des Heilandes an. Ein Engel, den der Heilige dankbar lächelnd ansieht, hält das Buch und wird, sobald es geöffnet ist, vor dem Evangelisten niederknieen. Der langbärtige Marcus endlich mit den silberweißen Haaren ist der Typus eines greisen Gelehrten. Er hat die Brille aufgesetzt und prüft mit pedantischer Sorgfalt die Feder. Gewiß sind diese etwas derben, aber frisch und schönfarbig gemalten Bilder erst im Anfange des XVI. Jahrhunderts entstanden. Dafür sprechen die ausdrucksvollen Köpfe, die lebendigen Rapporte, in welche der Künstler die Gestalten zu einander gesetzt hat, und besonders die Renaissanceornamente, welche die Stützen der Tische schmücken. Aber der Maler ist ein zurückgebliebener

ländlicher Meister gewesen, der nicht im Stande war, sich von der Gebundenheit der alten Compositionsweise loszusagen. Er hat zu derselben Zeit, aus welcher die gefeiertsten Schöpfungen der italienischen Kunst datiren, eine Darstellung wiederholt, die sich bloß durch einen stärkeren Hauch des Lebens von dem Typus des altchristlichen Ceremonienbildes unterscheidet.

Auch Misox ist reich an merkwürdigen Dingen aller Art. Zuoberst hält das Castell die Wache, das dem Thale seinen Namen gab. 1520 haben es die Bündner zerstört. Aber trotz der Unbill, welche die Jahrhunderte und die Menschenhände diesem großartigen Complexe zugefügt haben, und trotz des fortschreitenden Verfalles ist die Ruine von Misox noch immer eine der schönsten und imposantesten, welche die Schweiz besitzt. Auf einer stolzen Höhe, die nach Süden jäh und sturmfrei abfällt und die grüne Terrasse von Soazza beherrscht, schaut sie weit in's Thal hinab. Vier mächtige Thürme bewehren das Quadrat der Mauern. Ein Campanile ragt hoch über die Mordgänge und Erker empor. Der schlanke Bau ist aufgelöst in lauter durchsichtiges Fenster- und Bogenwerk. Er steht in der Mitte des Hofes, getrennt von der Kapelle, die im Inneren Spuren alter Bemalung zeigt. Eine halbrunde Apsis schließt sich dem kleinen einschiffigen Raume an. Sie ist geradlinig hintermauert und die Schlußwand mit Lesenen und Rundbögen belebt. Auch sonst verlohnt sich's, zwischen den Trümmern und Mauern herumzuspüren. In einem Raume sind Reste gothischer Malereien zu finden. Sie gehören zu den seltenen Proben, welche zeigen, wie weltliche Bauten

ausgestattet zu werden pflegten. Die Sockeldecoration besteht aus einer geometrischen Zeichnung von rothen und weißen Lineamenten, großen Achtecken, um die sich kreuzförmig vier kleine Quadrate gruppiren. Diese Felder oder Cassetten sind abwechselnd mit Halbfiguren von Heiligen oder bunt und marmorartig geschmückt. Und zwischen dem Grün und den Trümmern schweift der Blick in entzückende Fernen hinaus, hinunter in's Thal, wo sich die Tiefe im blauen Duft über dem Südlande verliert und hinauf zu dem Kranze majestätischer Berge. Dort rauscht es von Wassern, die gleich Silberfäden über die braunen Terrassen und grünen Matten herunterfluthen.

Am nördlichen Fuße des Schloßberges liegt das Kirchlein S. Maria del Castello. Man erkennt es von weither an dem schlanken Thurme, der dem der Schloßkapelle gleicht. S. Christophs Schutz und Segen sollte zuvörderst der Mannschaft im Schlosse gelten; darum ist das gewaltige Bild des Heiligen, der das segnende Christknäblein auf seinen Schultern durch die Fluthen trägt, an der dem Castelle zugewandten Eingangsfronte gemalt. Drinnen hat ein welscher Meister, vermuthlich derselbe, der den Riesen malte, die nördliche Langwand mit einer bemerkenswerthen Bilderfolge geschmückt. Anspruchslose, aber fleißig durchgeführte und farbenkräftige Schildereien, stellen sie einige Momente aus der Jugendgeschichte und der Passion des Heilandes dar. Ein zweiter Streifen enthält die Einzelfiguren verehrter Heiliger; den Sockel schmückt die beliebte Folge der Monatsbilder. Wie der März schon auf den Fußbodenmosaiken in S. Michele zu Pavia und S. Savino zu

Piacenza verbildlicht ist und dieselbe Darstellung sich unter den Portalsculpturen von S. Zeno in Verona wiederholt, so haben auch die Tessiner Maler des XV. Jahrhunderts zum Repräsentanten dieses Monats den Föhn gewählt, einen Mann mit wild gesträubten Haaren, der auf zwei Hörnern bläst. Eine Blume daneben spielt auf die treibende Kraft des Frühlingsboten an, vor dessen ungestümer Gewalt die Eisdecke bricht und die Knospen sich öffnen. Recht anmuthend ist das Bild des Mai, wo hinter dem Reiter sein Liebchen sitzt, das mit beiden Armen den Cavalier umfängt, und der August mit einer Anspielung auf die Gesundheit spendende Luft des Sommers; man sieht einen Reconvalescenten, der, mühsam auf den Krückenstab gebückt, die Krankenstube verläßt.

Eine arge Enttäuschung wurde uns im Jahre 1879 bereitet. Wir hatten gehofft, die Sgraffitto-Decorationen wiederzusehen, welche die Façade eines Hauses gegenüber der Post in Cremeo schmückten, und ein stattliches Budget von Zeit zur Aufnahme derselben bemessen. Bei der Ankunft wurden wir eines Neubaues gewahr, der keinen Trost für das Untergegangene zu bieten vermochte. Den grauen Giebel, der das Datum 1522 trug, hatte ein üppiges Ornament von weißen Ranken und Delphinen belebt. Bei derber Kraft der Ausführung war das Ganze vortrefflich componirt und alles Einzelne mit überraschender Schwungkraft und Geschlossenheit der Lineamente durchgeführt.

Von Lostallo wo Häuser mit frommen Schildereien und dem malerischen Holzwerk der Galerien die alte

landesübliche Bauweise in charaktervoller Haltung vertreten, ist Grono nach kurzer Fahrt erreicht. Von Franscini bis auf den neuesten Bädeker wissen die Landeskundigen von „alten Gemälden" zu berichten, welche die „Kapelle bei dem Thurme Florentino" schmücken. Man wird sie vergebens suchen, denn zwei Brüder haben, wie eine stolze Inschrift in S. Nicola an der Straße meldet, diese Bilder im Jahre 1833 übertünchen lassen und jenen fratres Philippus et Antonius de Sacco avorum pietatem imitantes ist ein mit der Kirche grollender Sprosse gefolgt, der unlängst seiner Väter Altar aus der ihm zugehörigen Kapelle verhandelt hat.

Von Grono bietet sich der Anlaß zu einem Abstecher nach S. Maria dar. Ueber den brausenden Stürzen der Calancasca führt der Pfad in steilen Windungen empor. Kastanien von schönstem Wuchse breiten ihre Schatten aus. Höher bei Castagnetta nimmt die Gegend einen alpinen Charakter an. Saftige Wiesenteppiche bedecken die Hänge, von denen S. Maria mit der stattlichen Wallfahrtskirche wie ein Apenninenstädtchen herunter schaut. Der Thurm und das Aeußere des südlichen Querflügels zeigen romanische Formen. Aber das Innere der Kirche ist verzopft und selbst den spätgothischen Schnitzaltar, der in der Schweiz zu den größten Werken dieser Gattung zählt, hat man elend verfallen lassen und ihn durch ein barockes Ungethüm verdeckt. Die Väter Capuziner, die hier oben regieren, sind gastliche Leute, aber in Kunstsachen pflegen sie schlimm zu hausen. Hinter der Kirche ragt auf einer steilen Kante der hohe Thurm des Castello di Calanca empor.

Der viereckige Bau ist in drei Etagen mit rundbogigen Kreuzgewölben bedeckt, und der Treppenaufgang, der zu denselben führt, in der Mauerstärke der Nord- und Westwand ausgespart. Aber das Schönste ist doch der Ausblick, der sich von dem Garten der Mönche thalaufwärts öffnet. In unendlicher Tiefe bettet sich das Thal zwischen den stolz geformten Riesen ein, eine grüne Fläche mit den silbernen Blitzen der Moesa, die sich mit vielen Armen durch die sonnenduftigen Gefilde schlängelt und dann im Amphitheater der nördlichen Berge ihr geheimnißvolles Ende findet.

San Vittore mit der modernisirten Stiftskirche, die vielleicht noch Reste einer älteren Basilika enthält, und dem romanischen Rundthurme der Sanct Luciuskapelle ist die letzte Etappe, wo sich eine flüchtige Umschau verlohnt. Dann lenkt die Moesa in das breite Tessinthal ein und es kommt in weiter Ferne Bellinzona mit seinen Burgen und Thürmen in Sicht.

Bellinzona ist, was den malerischen Reiz seiner Umgebungen und der inneren Veduten betrifft, keineswegs die erste unter den tessinischen Städten. Der große Zug von Gebirgen, welche die weite Thalsohle flankiren, ist nicht im Stande, das Auge für die Monotonie der langen Thalfahrt zu entschädigen; die Circumvallationen sind bis auf wenige Reste zerstört und diese, die malerischen Werke, welche in terrassenförmigem Abstiege das Castell Schwyz mit dem Castell Uri und der südlichen Stadtfronte verbinden, durch Breschen und moderne Anbauten entstellt.

Dennoch wird man gerne diese verlassenen Höhen ersteigen.[1])

Das Stadtschloß Uri, auch Castel S. Michele genannt, das auf felsigem Unterbau den nördlichen Zugang beherrscht, ist größtentheils modernisirt. Seine Bestimmung hat es bis 1881 als Staatsgefängniß erfüllt und ist dann von einer Regierung, die sich um Erinnerungen an die vaterländische Geschichte nicht viel zu kümmern scheint, zum Verkaufe ausgeschrieben worden. Stolzer stellt sich Castell Schwyz auf der östlichen Terrasse dar. Hier oben ist Alles vereinigt, was die Natur, die Zeit und Menschenhände von malerischen Reizen zu gestalten vermögen. Die Anlage besteht aus einer dreifachen Circumvallation, deren äußerster Zug die Stadt umfieng. Das Centrum bildet eine Gruppirung von Thürmen, der sich im Osten die im XVII. Jahrhundert umgebaute Schloßkapelle anschließt. Noch höher liegt das Castell Unterwalden, ein Rechteck von Mauern mit quadratischen Eckthürmen, die gleich den unteren Burgen ihre malerische Bekrönung mit Zinnen und Mordgängen haben.

Eine schmale Gasse, welche Bellinzona in der Richtung von Norden nach Süden durchzieht, ist die Hauptader des städtischen Verkehres. Die mit Steinplatten belegten Fahrgeleise, auf denen die Wagen fast lautlos rollen, sind uns schon in Altorf aufgefallen. Sie bilden von da an ein

[1]) Hinsichtlich der Geschichte verweisen wir auf eine Abhandlung, die Emilio Motta über die Schlösser von Bellinzona in den Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich veröffentlichen wird.

stehendes Merkmal italischer Gassen. Im Centrum, wo sich der Mercato weitet, nimmt auch das Treiben einen südlichen Charakter an. Hier liegen die ältesten Bauten mit den langen dämmerigen Arcadengängen, wo sich Arbeit und Muße unter gleich sympathischen Formen vollziehen. Mehrere dieser Portici sind mittelalterliches Werk. Das zeigen die Säulen mit den derben Blattcapitälen, zwischen denen sich ergötzliche Ausblicke auf das bunte Marktleben eröffnen.

Unter den öffentlichen Bauten ragt die einzige Kirche SS. Pietro e Stefano hervor. Die stattliche Façade, die sich auf einer breiten Terrasse von Treppen erhebt, hat ihren oberen Abschluß in später Zeit gefunden. Dieser trägt das Datum 1654, wogegen der Unterbau noch dem XVI. Jahrhundert angehört. Man liest an demselben die Jahreszahl 1546 und die derbe Plastik der Seitenportale trägt in der That noch den Charakter des Frührenaissancestiles. Die Kirche sollte ursprünglich, wie es scheint, in mehrschiffiger Anlage errichtet werden. Man gliederte dem entsprechend die Façade in drei durch Pilaster umrahmte Theile. Dieselbe Theilung wiederholt sich an der Attica, wo das große Radfenster eine recht gelungene Verbindung des gothischen Principes mit den heiteren Formen der Renaissance zeigt. Der hohe Frontispiz zwischen den geschweiften Halbgiebeln stimmt trotz der barocken Formen recht wohl mit dem Ganzen überein. Die Erbauung der Kirche, welche im Zusammenhange mit der Vollendung der Façade stattgefunden haben mag, schreibt Lavizzari[1]) einem Micheletti

[1]) Lavizzari, Escursioni nel canton Ticino. Lugano 1859—1863. pag. 469.

von Carasso zu. Das Innere des einschiffigen Raumes übt trotz der schweren Details und der unschönen Form der Schildbögen eine imposante Wirkung aus, die wesentlich auf dem gelungenen Verhältnisse der Kapelleneingänge zu dem mit Kreuzgewölben bedeckten Hochbau beruht.

Mit SS. Pietro e Stefano ist ein Capitel von weltlichen Chorherren verbunden. Die ursprüngliche Collegiata dagegen soll nach Lavizzari[1]) die außerhalb der Stadt an der Straße nach Giubiasco gelegene Kirche S. Biagio (S. Blasius) gewesen sein. Die sparsamen Kunstformen deuten auf eine verhältnißmäßig späte Bauzeit, vermuthlich im XIII. Jahrhundert hin. S. Biagio ist eine armselige Pfeilerbasilika mit horizontal geschlossenem Chore, der östlich nur wenig über die viereckigen Seitenkapellen hervortritt und sich gegen das Langhaus mit einem hoch übermauerten Spitzbogen öffnet. Zwei Pfeilerpaare trennen die beinahe gleich breiten Schiffe. Sie sind mit rundbogigen Kreuzgewölben bedeckt, die in dem wenig überhöhten Mittelschiffe erst später hinzugekommen, in den Abseiten dagegen, wie dies die viereckigen Pfeilervorlagen mit ihren rohen trapezförmigen Capitälen beweisen, von jeher vorhanden gewesen sein mögen. Das meiste Interesse erweckt die Façade mit dem großen Christophorusbilde und dem malerischen Schmucke des rundbogigen Portales. Diese Bilder, welche unverkennbare Anklänge an die Giotteske Weise zeigen, dürften in der Wende vom XIV. zum XV. Jahrhundert entstanden sein. Von besonderer Anmuth sind die Ornamente, welche

[1]) Escursioni pag. 469.

die Bordüre des Christophorusbildes beleben. Sie gehören zu den stilvollsten Proben gothischer Decorationskunst. In der Portallünette sind zu Seiten der Gottesmutter die Halbfiguren S. Petri und des bischöflichen Titularpatrones gemalt und darüber die Gestalten der Verkündigung. Maria ist ganz in den langfaltigen Schleiermantel gehüllt, aus dem nur das liebreizende Köpfchen und die gefalteten Hände zum Vorschein kommen. Die Ausführung dieser Figuren, die nur mit Weiß und Rosa gemalt sind, ist leicht und sicher; sie verräth die Hand eines Künstlers von mehr als gewöhnlicher Begabung. Den denkbar crassesten Gegensatz zu diesen anmuthigen Vorstellungen bildet die nahezu lebensgroße Gestalt des heiligen Bartholomäus, die ein späterer Künstler an einen Pfeiler des Hauptschiffes gemalt hat. Der Märtyrer hält in der Rechten ein Messer, seine Linke faßt die geschundene Haut, die mit dem bärtigen Antlitze über der Schulter herunterhängt. Der Leib ist blutig roth, ebenso das kahle Haupt, aus dem die fletschenden Zähne und die stieren Augen gespenstig hervorstechen. Solche Schauerbilder sollen, wie der Volksmund berichtet, mit dem Blute des heiligen Bartholomäus gemalt worden sein. — Neben S. Biagio liegt ein kleines Spital, eine jener liebenswürdigen Anlagen solcher Gebäude, wie sie nur im Süden vorkommen. Offene gewölbte Hallen bieten den Reconvalescenten vor Zugluft geschützte Spaziergänge; stets frische Luft und der Blick in die schöne Natur wirken erheiternd auf das Gemüth.

Jenseits der Straße steht das ehemalige Minoritenkloster S. Maria delle Grazie. Zwischen hohen Mauern

geht man zu dem westlich vor der Kirche gelegenen Platze hinab, wo riesige Kastanien ihre Kronen über den viel besuchten Ruheplätzen wölben. Das Kloster ist seit 1848 von seinen legitimen Besitzern verlassen; ein armes, gutmüthiges Völklein haust jetzt in den verfallenen Räumen, die sich um den geräumigen Kreuzgang gruppiren. Die Rückwände desselben hat ein Künstler in den dreißiger Jahren des XVII. Jahrhunderts mit wohlgemeinten Fresken geschmückt; es sind ergötzliche Schildereien, die mit glaubensstarker Ausführlichkeit die Lebensgeschichte des hl. Franciscus von Assisi erzählen. Ueber den Bau der Kirche sind Nachrichten aus den Jahren 1479 und 1480 bekannt.[1]) Ihre Anlage gleicht der Franziskanerkirche S. Maria degli Angeli in Lugano. Dem flachgedeckten einschiffigen Langhause schließen sich an der Nordseite drei polygone Querkapellen an. Eine Scheidewand, die nur zu ebener Erde mit drei rundbogigen Jochen geöffnet ist, schließt die Laienkirche von dem Mönchschore ab. An der Schiffseite ist sie in ihrer ganzen Ausdehnung mit Fresken geschmückt. Die Mitte nimmt ein großes Feld mit der figurenreichen Darstellung der Kreuzigung ein. Kleinere Compositionen, durch zierliche Renaissancepilaster getrennt, umrahmen dasselbe. Sie schildern die Jugendgeschichte Christi, die Auferweckung des Lazarus und die Passion vom Einzuge in Jerusalem bis zur Auferstehung des Heilandes. Alles spricht dafür, daß hier ein Werk aus den ersten Decennien des XVI. Jahrhunderts erhalten ist. Die Anordnung des

[1]) Bollettino storico della Svizzera italiana II. 1880. pag. 276.

Hauptbildes und manche Einzelnheiten erinnern an Luinis Passionsgemälde in S. Maria degli Angeli zu Lugano; aber der Künstler war nicht im Stande, die Massen zu gruppiren; er hat sie in soldatischer Reihenfolge mit manchen Lückenbüßern vorgeführt. Es fehlte ihm auch die Herrschaft über den Ausdruck leidenschaftlicher Gefühle und die Kenntniß der Formen und Bewegungen. Der reuige Schächer am Kreuze scheint zu lachen, während der verstockte Sünder mit grinsendem Ausdrucke in sehr ungeschickter Verkürzung nach oben schaut. Schönheit muß man den Köpfen — auch den weiblichen — absprechen; von Luini'schem Einflusse ist hier nichts zu finden. In den Gewändern kommen brüchige Motive vor, die an Mantegna's Weise erinnern. Das Beste ist wohl die fleißige Ausführung und das fröhliche Concert der Farben. Die kleinen Compositionen sind typisch abgehandelt, doch fehlt es nicht an Zügen, die ein Verständniß für das Erfassen momentaner Situationen belegen.

Den Strom der Fremden hat Bellinzona niemals gefesselt. Man pflegte hier nach der langen Bergfahrt zu rasten, um Tags darauf mit frischem Körper und frohen Sinnes südwärts zu pilgern. Trotzdem haben wir oft und gern in diesen stillen Mauern geweilt und Bellinzona mit Vorliebe zum Ausgangspunkte unserer Streifzüge gewählt. Besonders nach den einsamen und hochgelegenen Heiligthümern lohnt sich's von hier aus zu fahnden. Die schönsten Pfade wird der Wanderlustige entdecken und Funde machen, welche die Mühen reichlich zahlen, denn was wir in diesen blanken Kirchlein und Kapellen gewahren, ist nur

von wenigen Kennern gesehen worden. In den Schriften Oldelli's, Franscini's[1]) und Lavizzari's[2]) sind wohl Hinweisungen auf gewisse Sehenswürdigkeiten zu finden. Am ausführlichsten hat sich Nessi mit denjenigen Locarno's abgegeben.[3]) Aber solche Mittheilungen betreffen bloß die städtischen Monumente; die Kenntniß von den abseits gelegenen Bauten und die Aufschlüsse, welche ihr Schmuck über die Entwickelungsgeschichte der Malerei von der romanischen Epoche bis zum Beginne des Renaissancezeitalters bietet, wollen bis zur Stunde durch eigene Arbeit und die Gunst des Zufalles erworben sein.[4])

Immer geht es vom Thale jäh empor. Zumeist auf unwegsamen Pfaden, denn solche Bergkapellen pflegen nur einmal des Jahres besucht zu werden. Bei solchen Anlässen, wenn das Fest des Titularpatrones gefeiert wird, finden sich die Schaaren mit Kreuz und Fahnen aus weitem Umkreise zusammen. Je höher das Heiligthum, je verdienstvoller und gnadenreicher die Wallfahrt. Mit Amt und Predigt fängt die Feier an, dann will auch das Menschen-

---

[1]) Der Canton Tessin (historisch-geographisch-statistisches Gemälde der Schweiz 1853) und La Svizzera italiana. Lugano 1837 und 1838.

[2]) Escursioni.

[3]) Memorie storiche di Locarno fino al 1660, dell' avvocato Gian-Gaspare Nessi. Locarno, Tipografia di Francesco Rusca, 1854.

[4]) Ausführliche Beschreibungen der einzelnen Gemäldecyklen finden sich in meiner Abhandlung: Die mittelalterlichen Wandgemälde in der italienischen Schweiz (Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich Bd. XXI, Heft 1 und 2).

thum seine Rechte haben. Auf den Hängen und Matten läßt sich die Menge nieder; man ruht und schmaust und schaut in's Thal hinab. Dann wird es lebendig unter den Gruppen und Häuflein, die sich da und dort gelagert haben; in frohe Gesänge mischt sich helles Geplauder ein. Mit volksthümlichen Freuden geht der Ehrentag des Heiligen zu Ende. Einige dieser Wallfahrten sind wahre Volksfeste geworden. In Lugano hört man besonders von dem Sommerfeste bei der Madonna d'Ongero erzählen. Diese stattliche Wallfahrtskirche, die sich unweit Carona in stiller Waldeseinsamkeit verbirgt, ist in der That zu solchen Anlässen wie geschaffen. Wie mag das eine festliche Stimmung sein, wenn zu dem Glockenspiele Gesang und Orgel ertönen und auf dem Plane, der vom Walde gemach zu der aussichtsreichen Terrasse emporsteigt, sich schon ein frohes, weltliches Treiben zu entfalten beginnt.

Nach solchen Tagen pflegt es um diese Stätten wieder still und einsam zu werden. Man kann sich zum letzten Male bei der Vigna auf halber Höhe nach Weg und Steg erkundigen, dann geht es in steilen Windungen bergan, unbelauscht und ungesehen, bis der Pfad die Terrasse erreicht, wo das wetterbraune Kirchlein mit dem schlanken Campanile, dem großen Christophorusbilde und dem verfallenen Dache steht.

Noch ist aber kein Sieg errungen, denn die Pforten sind geschlossen und wer sich der Möglichkeit des Einlasses nicht schon im Thale versichert hat, kann nur als Illegitimer denselben gewinnen. Wir gestehen, nach sauren Strapazen den Zugang zum Heiligthume öfters forcirt zu haben.

In Monte Carasso war der Custode von S. Bernardo nicht zu finden. So wurde der Aufstieg auf's Gerathewohl hin unternommen und als wir droben durch ein Fensterchen die Reihen alter Gemälde erblickten, mit Freuden die Unzulänglichkeit des Verschlusses constatirt. Anderswo, zu Prugiasco im Bleniothale, hatte ein Pfarrherr den Schlüssel zu der eigenen Kapelle verloren. Er wies uns darum auf ein hochgelegenes Fenster hin, durch welches die Hirtenknaben ab und zu einmal in S. Carlo vorzusprechen pflegen. Der Sturm gelang nach einem kritischen Momente, den uns die Wendung in der engen Scharte verursacht hatte, und als wir dann von innen, wo lauter Moderluft das Kirchlein erfüllte, die Pforte geöffnet hatten, da prasselte uns haufenweise Gestein und Geschiebe entgegen. Wir hatten vollauf zu thun, als nach vollbrachtem Tagewerke Verschluß und Ordnung wieder erstellt werden mußte.

Ist endlich so oder anders das Ziel erreicht, so kann es erst noch passiren, daß der Befund sehr wenig den Beschreibungen entspricht, die uns das Beste nach solchen Strapazen erwarten ließen. So wurde im Jahre 1872 von Bellinzona eine Expedition nach der Chiesa di Prada bei Ravecchia unternommen. Die Sage von den antichissime pitture hatte unsere Erwartungen um so höher gespannt, als ein querköpfiger Sagrista sich hartnäckig weigerte, den Schlüssel zu dem verehrten Heiligthume auszuliefern. Endlich war der Handel geschlossen, des Vaters Liebling, ein Mägdlein, das die Führung übernehmen sollte, versprachen wir nach Maaßen zu lohnen. Dann gieng es über Stock und Stein, in ausgetrockneten Runsen empor. Wie ein Kobold kam

uns die Kleine vor, die trotz der losen Zoccoli[1]) mit der Behendigkeit einer Gemse die Hänge und Felsen erklomm und, wenn sie immer wieder einen Vorsprung gewonnen hatte, mit befriedigter Miene den athemlos keuchenden Begleiter verfolgte. Und welche Beute hat diese heiße, müde und strenge Stunde gebracht? einen entzückenden Ausblick auf Berg und Thal und See, eine in der That recht merkwürdige Ansicht der Schlösser, deren höchstes, das Castell von Unterwalden, gerade wie ein Spielzeug zu unseren Füßen lag. Die Hauptsache jedoch, nach der wir uns so sauer bemüht, stellte sich, schon von Außen gesehen, als ein armselig barockes Kirchlein dar, und drinnen war von antichissime pitture eben auch nichts zu sehen.

Solche Täuschungen sind noch häufig vorgekommen. Im Uebrigen thut man wohl, sich dadurch nicht beirren zu lassen.

Noch mancher Schatz wird da und dort zu heben sein und zur Kenntniß der tessinischen Malerei haben diese Streifzüge das Beste eingetragen. Wie selten sind in der Schweiz die Ueberbleibsel romanischer Wandgemälde geworden. In S. Carlo bei Prugiasco hat ein Künstler des XII. Jahrhunderts eine der merkwürdigsten Darstellungen der Himmelfahrt Christi hinterlassen, und daneben sind alle Wandflächen und die Wölbungen der Chöre mit Bildern geschmückt, welche eine Continuität der Entwickelung vom XV. Jahrhundert bis in die Renaissancezeit belegen. Wiederum hat sich in S. Vigilio bei Rovio die romanische

[1]) Die nationale Fußbekleidung: Holzsandalen mit hohen zugespitzten Absätzen.

Ausstattung des Chores erhalten. Man glaubt vor einem byzantinischen Mosaike zu stehen, wenn man in der Halbkuppel der Apsis den großen Heiland erblickt, wie er mit segnender Geberde, die Linke auf das Buch des Lebens gestützt, zwischen den Evangelistenzeichen in einer regenbogenfarbigen Mandorla thront, während tiefer zu Seiten der Gottesmutter die gespensterhaften Gestalten der Apostel stehen. Solche Werke belegen ein merkwürdig zähes Fortleben jener Traditionen, die in dem Chormosaik von S. Ambrogio zu Mailand ihren monumentalsten Ausdruck gefunden haben. Starr und finster schauen diese Gestalten drein mit ihren weißen, grün umränderten Augen. Steif, wie Mumien, mit typischen Geberden stehen sie da, in lange Gewänder gehüllt, auf denen die Falten wie Ornamente mit weißen Linien gestrichelt sind.

Auch am Aeußeren der Kirche sind mitunter solche Schildereien zu finden. So hat Tessin die meisten und auch die ältesten Christophorusbilder bewahrt. Die Legende von diesem Heiligen ist eine der anmuthigsten, welche das Mittelalter überliefert hat. Sie erzählt, daß Christophorus aus Kanaan gebürtig und anfänglich ein Heide Namens Adokimos oder Reprobus war. Sein Aussehen wird als schreckhaft und von riesiger Größe geschildert. Er begehrte darum, seine Dienste dem mächtigsten Könige zu widmen und er fand sie bei dem Herrscher von Kanaan. Der aber war nicht der Unüberwindliche, den Christophorus gesucht hatte; dem Könige war vor dem Teufel bange und so verließ ihn der Starke. Er trat mit dem Satan in Bund; allein auch dieser ward durch die Kraft des Kreuzes be-

siegt. So gieng nun Christoph den Heiland selber zu suchen, bis sich ein Einsiedler des Irrenden erbarmte und ihn zum Dienste des Herrn ermahnte. Draußen, lehrte er den Riesen, der weder fasten noch beten wollte, sei ein großer Strom, in dem schon viele, die hinüber wollten, ihr Grab gefunden hätten. Ein Gott gefälliges Werk sei es daher, wenn er dort eine Hütte baue und auf seinem starken Körper die Hilflosen hinüberrette. Dies that der Heide, bis er eines Tages von einem Knäblein gerufen wurde. So klein war dasselbe, daß es der Fährmann erst beim dritten Rufe gewahrte. Als er nun aber mit dieser winzigen Last die Wogen durchfurchte, da schwoll das Wasser und schien die Bürde eine unerträgliche zu werden. Mit Noth ward kaum das Ufer erreicht. Dort erfuhr der Riese, wen er getragen. Kind, hatte er gesagt, Du hast mich in große Bedrängniß gebracht, denn Du drücktest mich so schwer, als ob ich die ganze Welt auf meinen Schultern trüge, worauf ihn das Knäblein belehrte: gewiß, denn Du hast nicht bloß die Welt getragen, sondern auch Den, der sie erschaffen hat. Ich bin Christus, dem Du zu dienen begehrtest; zum Zeichen aber, und daß Du mir glaubest, gehe in Deine Klause zurück und stecke Deinen Stab in die Erde, so wirst Du sehen, daß er Blätter und Früchte treibt.

Sanct Christoph that, wie ihm der Herr befohlen, und sah schon Tags darauf, wie aus dem Stabe eine üppige Palme geworden war. Von nun an war sein ganzes Thun dem Dienste des Herrn geweiht und standhaft sein Christenglaube durch das Martyrium besiegelt.

Dem Bilde des Heiligen schrieb das Mittelalter die Wirkung zu, daß, wer es frühmorgens erblickte, eines frohen Tages und des Schutzes vor einem jähen und unbußfertigen Ende sich zu erfreuen habe. Auch andere Wunder soll der Riese verrichtet haben, als Hort gegen Pestilenz und Wunden, als Patron der Schiffer und Beschützer vor Ungewittern, daher man denn den frommen Märtyrer, der das Christusknäblein durch die Fluthen trägt, jeweilig an der weithin sichtbarsten Stelle der Kirchen, Kapellen und Thürme in oftmals gigantischen Dimensionen abzubilden pflegte. Schon im früheren Mittelalter muß diese Sitte gegolten haben, denn die Christophorusbilder an den Kirchenfaçaden von Biasca und S. Maria di Torello bei Lugano sind Werke romanischen Stiles. Wie Byzantiner nehmen sich diese Gestalten aus in ihren langen mit Perlen besetzten Gewändern und der steifen Krone, die sie auf dem Haupte tragen. Was diese romanischen Christophorusbilder außerdem noch von der später üblichen Auffassung unterscheidet, das ist, daß der Heilige das Kindlein nicht auf der Schulter, sondern wie die Madonna es thut, auf den Armen trägt, und statt des Baumes, den ihm spätere Künstler zur Stütze gegeben haben, einen blühenden Palmzweig hält.

Beischriften spielen auf die Wunderkraft des Riesen an: neben dem Christophorusbilde von S. Maria di Torello steht zu lesen: a peste te martir liberat iste und die Inschrift, mit welcher das Christknäblein an der Façade von Biasca seinen Träger preist, haben noch die Maler der gothischen Christophorusbilder von S. Maria

in Selva bei Locarno und S. Bernardo bei Monte Carasso wiederholt.

Nur Ein Kirchlein ist diesseits der Alpen zu nennen, welches den ganzen Reiz der ursprünglichen Ausstattung mit gothischen Wandmalereien erhalten hat, die S. Georgskapelle bei Bonadutz in Domleschg. Im Tessin sind derartige Interieurs fast in jeder Thalschaft zu finden: im Bleniothale die Kapelle S. Carlo bei Prugiasco und S. Pietro bei Motto, im Misox die schon erwähnte Kapelle S. Maria del Castello, drunten im Tessinthale S. Bernardo bei Monte Carass und die Kirche S. Maria in Selva bei Locarno. Auch im Maggiathale und Centovalli wird von ähnlichen Bildercyklen berichtet. Endlich ist im Sotto-Cenere außer den Malereien in den Kirchen von Dino, Miglieglia, S. Maria von Carona und S. Antonio in Morcote das Beste zu finden, was die gothische Epoche von derartigen Werken hinterlassen hat, der innere und äußere Schmuck der Annunziata bei Campione und die Ausstattung des Chores von S. Pietro di Castello im Mendrisotto.

Auf hohen Kunstwerth haben die meisten der erstgenannten Cyklen keinen Anspruch zu erheben. Immerhin lohnt es sich doch, dergleichen ab und zu einmal mit in den Kauf zu nehmen. Schon der Anblick eines Interieurs, das seinen vollständigen ursprünglichen Farbenschmuck bewahrt hat, ist für den aus dem Norden kommenden etwas Seltenes. Die Gestalten ferner und die Gruppirungen, zu denen der Künstler dieselben vereinigt hat, mögen dem Auge des Modernen nicht gefallen, aber der Kenner weiß

sie doch zu schätzen, weil er die Sprache versteht, in der sich die Künstler des Mittelalters auszudrücken pflegten und hier eine Fülle von Aufschlüssen findet. Endlich aber lebt selbst noch in diesen Leistungen handwerklicher Kunst etwas von dem Zauber italischer Abkunft fort. Sie zeigen in manchen Einzelnheiten ein Gefühl für die Schönheit geschlossener Formen, das man in gleichwerthigen Arbeiten der nordischen Maler vergebens sucht. Fast ohne Ausnahme überrascht die treffliche Wirkung der Farben, die lebhaft, hell und harmonisch gewählt sind. Den zartblauen Grund in grüner Umrahmung hatte man in Nachahmung älterer Werke beibehalten. Neu ist das schöne Blau der Gewänder und ein rosiges Colorit der nackten Theile, die mit warmen goldbraunen Tönen weich und eingehend modellirt sind.

Den Inhalt der meisten Serien bilden die Begebenheiten aus der Kindheit und der Passion des Erlösers. Im Uebrigen ist eine feste cyklische Gliederung keineswegs in allen Fällen zu beobachten. Die Ausstattung gewisser Gebäudetheile, des Chores, der Portallünetten, vielleicht auch die Ausführung der Christophorusbilder mochte die Baucasse bestritten haben. Es zeigt dies das Beispiel von S. Maria in Selva bei Locarno, wo die Gemälde an den Gewölbekappen und den Schildbögen des Chores den Charakter einer einheitlichen Entstehung tragen, während die Ausstattung der unteren Wandflächen und des Schiffes frommen Gönnern überlassen blieb und erst nach mehreren Jahrzehnten zu ihrem gegenwärtigen Abschlusse kam. Es erklären sich daraus die Verschiedenheiten im Stil und den

Größenverhältnissen, die oft von Bild zu Bild zu gewahren sind, die Wiederholungen gleicher Motive, deren Wahl natürlich dem Geschmacke und den Pietätsbedürfnissen der Stifter überlassen blieb und die öfters vorkommenden Inschriften endlich, die dem Forscher stets so willkommen sind. Im Norden hat sich fast niemals ein Künstler dieser Zeit mit seinem Namen verzeichnet, selbst auf Tafelgemälden gehören Monogramme zu den seltenen Erscheinungen. In Italien hat auch der gewöhnliche Schilder sein Ich der Erwähnung werth gehalten. Als Verfertiger eines zierlichen 1474 datirten Madonnenbildes am Aeußeren der Annunziata von Campione lernen wir einen Thomas von Vellaxio (Bellaggio) kennen, in Lugano einen Ambrosius von Muralto, der 1487 in S. Lorenzo malte. Mehrere Künstlernamen sind auch in S. Maria in Selva bei Locarno zu finden: diejenigen eines Antonius filius Magistri Jacobi de Murinis, der 1442 den heiligen Christoph malte, und eines Jacobinus de Vaulate (Bollate), der 1476 am 12. April das Votivbild des Mailänders Bernardus de Martigionibus im Chore vollendete. Andere Gemälde in derselben Kirche glauben Crowe und Cavalcaselle den Zavaratti vindiciren zu sollen.[1]) Diese Bilder in S. Maria in Selva sind die einzigen im Tessin, deren die eben genannten Schriftsteller gedenken. Sie sind auch wirklich der Beachtung werth und die farbenreichen, aus Blättern und Blumen, Spruchbändern und

[1]) Geschichte der italienischen Malerei von J. A. Crowe und G. B. Cavalcaselle, Bd. VI, Leipzig 1876, S. 73.

Maaßwerken gebildeten Zierden, welche die Gräten des Chorgewölbes begleiten, darf man zu den zierlichsten Proben gothischer Ornamentik zählen. Das Alles hindert aber die Locarnesen nicht, mit stockträgem Gleichmuthe Dach und Fach verfallen zu sehen und diese Bilder dem Ruine preiszugeben. Noch im Jahre 1875 waren dieselben in leidlichem Zustande erhalten gewesen. Dann wurde, im Sommer 1880, das baufällige Dach des Schiffes abgetragen und es ist seitdem nicht wieder ersetzt worden. Als wir im folgenden Jahre die Kirche besuchten, betraten wir eine Ruine. Das Schiff war mit Schutt und Trümmern gefüllt, die Gräber waren aufgebrochen und von den Gewölben des Chores troff der Regen herab. Solches kann man in der Hauptstadt eines Landes sehen, das sich rühmt, die Heimath der Künstler von Gottes Gnaden zu sein.

S. Maria in Selva liegt außerhalb Locarno an der Straße, die nach Ascona führt. Unweit davon steht das 1848 aufgehobene Minoritenkloster S. Francesco, 1228 gegründet und 1316 umgebaut. Doch ist von der alten Anlage nichts mehr erhalten. 1528, berichtet eine spätere Inschrift im Chore, fand ein Neubau statt, zehn Jahre darauf wurden die Baumaterialien des abgebrochenen Schlosses zum Schmuck der Façade verwendet[1]) und 1639 die Säulen, welche die Schiffe trennen, aus den Marmor-

[1]) Dies bestätigen die mittelalterlichen Inschriftfragmente, deren zwei in der Façade vermauert und andere, welche in dem Hofe des anstoßenden Gymnasiums gelagert sind. Das Hauptportal dagegen muß erst später erstellt worden sein, denn auf dem Sturze befindet sich die Inschrift Anno MDLXXII posita est hæc porta ec.

brüchen von Moscia bei Ascona beschafft. Eine letzte Renovation fand im Jahre 1675 statt. Die Façade zeigt die lombardische Dreitheilung mit kahlen Pilastern. Ein Radfenster nimmt die Mitte über dem rundbogigen Portale ein. Die Wirkung des Inneren beruht ausschließlich auf dem Wohlklange der großen Raumverhältnisse. Fünf hohe Säulenpaare toscanischer und jonischer Ordnung trennen das Hauptschiff von den Abseiten. Jenes ist flachgedeckt, über den Seitenschiffen, die sich neben dem Altarhause mit viereckigen Kapellen verlängern, herrscht eine Folge von rippenlosen Zwillingsgewölben. Den Vorchor zeichnet eine Kuppel auf spitzbogigen Gurten und Schildbögen aus. Eine halbrunde, nach Außen dreiseitig hintermauerte Tribuna enthielt den Altar.

Den schattigen Vorplatz schließt das Grabmal des Giovanni de Orello ab. Das schlichte Gehäuse ist aus wechselnden Lagen von weißen und schwarzen Marmorquadern erbaut. Der Spitzbogen, der sich über der schmucklosen Tumba wölbt, ist giebelförmig übermauert. Die Tiefe wird ein Wandgemälde geschmückt haben. Eine Majuskelinschrift an der Fronte zur Rechten enthält das Datum 1347 und nennt einen Stephanus de Vellate als den Verfertiger dieses Grabmales. Nach einer zweiten Inschrift, deren Inhalt Oldelli und Nessi mittheilen, haben wir schon im Jahre 1870 vergeblich geforscht.[1])

[1]) Oldelli, Dizionario I. 129 theilt folgenden Wortlaut mit: hic jacet Dominus Joannes q. m. (Nessi schreibt qum dni). Pascalis (de Orello, welcher Zusatz bei Nessi fehlt) qui obiit XVIII octobris MCCCLII. Die noch vorhandene Inschrift lautet:

Dem westlichen Zugang nach Locarno steht die moderne Hauptkirche S. Antonio zur Seite; die südwestliche Grenze bewehrte das starke Castell, dessen Ursprung über das VIII. Jahrhundert hinaufreichen soll. Nach der Wiederherstellung durch Luchino Visconti im Jahre 1342 soll die thurmreiche, mit Gräben und Vorwerken versehene Anlage nur durch das Castell von Porta Giovia in Mailand übertroffen worden sein. Eine Mauer, die Fraccia genannt, verband die Außenwerke vom See bis zum Monte di Contra. Mit dem Schlosse war ein Hafen verbunden, dessen Circumvallationen vier starke Thürme beherrschten. Für die reiche Ausstattung des Inneren scheint Lotterio Rusca (1416—1423) gesorgt zu haben.[1]) Jetzt sind nur wenige Spuren von der alten Herrlichkeit erhalten geblieben. Nach der Besitznahme durch die Eidgenossen wurde das Castell bis auf diejenigen Theile zerstört, welche nachmals zum Amtssitze der Landvögte dienten.[2]) Der

† STEPHAN'. DE . VELL
ATE . FECIT . HOC . OP'
M . CCC . XLVII
DE . MENSE . MAȚI

Der Keilstein im Scheitel des Spitzbogens zeigt die Reliefdarstellung eines Adlers, der einen Hasen mit den Krallen faßt.

[1]) Nessi l. c. S. 39. 79. 97.

[2]) a. a. O. pag. 113. Aus Strickler, Actensammlung zur schweizerischen Reformationsgeschichte 1521—1531, Zürich 1878—1881 sind hierüber die folgenden Nachweise zu finden: 1529, October, Rathschlag, ob das Schloß wiederhergestellt, oder geschleift werden soll. 1531, 19. Juli. Rathschlag, ob nicht der großen Unterhaltungskosten wegen das Castell abgebrochen oder verkleinert werden soll. 1531, 23. Sept. datirt Jacob Werdmüller einen Brief aus dem

kleine Gebäudecomplex, der sich um den inneren Hofraum gruppirt, enthält zwei Gemächer, die ihren Schmuck mit gothischen Cassettendecken bewahrt haben. Den Hof belebte eine zierliche Architektur von zweigeschoßigen Loggien. Den korinthisirenden Capitälen sind Schilde mit dem Wappen der Rusca vorgesetzt. Das Gurtgesimse und die Ausschnitte des Gebälkes, das die oberen Säulen verbindet, zeigen ein ansprechendes Gemisch von gothischen Formen und geläufigen Renaissancezierden: Zahnfriesen, Perl- und Eierstäben.

Endlich ist hier ein tüchtiges Werk der Malerei zu finden. Man steigt auf einer finsteren Treppe zu der oberen Loggia empor und gelangt hier in einen Vorraum, den eine hölzerne Cassettendiele bedeckt. Ihr Schmuck mit buntgemalten Ornamenten reiht sich den ansprechendsten Decorationen im Frührenaissancestile an. Dem Aufgange gegenüber nimmt ein Frescogemälde die ganze Höhe der linken Wandfläche ein. Es stellt die Madonna vor, die unter

---

„fulen Schloß Luggarus". 1531, 18. Nov. „da nun das Wasser jenes Schloß beschädigt und dasselbe schon ganz baulos sei, wäre man Willens, dasselbe bis auf die Behausung der Commissäre zu schleifen, da doch wenig Neigung herrsche, es wiederherzustellen". 1531, 10. Nov. Heinrich Rahn und Stephan Zeller berichten von Dongo, daß alles kriegstüchtige Volk zu Bellenz mit Gewehr, das andere mit Schaufeln, Hauen, Bickeln und anderen Geräthen zur Schleifung des Schlosses nach Luggarus gezogen sei. 1531, 16. Dec. Uri berichtet, Schreiber a Pro habe mit der Schleifung des Schlosses Locarno begonnen. Genehmigt. Steine, Holz und Eisen sollen verkauft, die Geschütze in Giornico magazinirt werden. 1532, Mai. Die Schleifung ist beendigt.

einem kuppelartigen Baldachine thront. Das Knäblein, das auf ihrem Schooße steht, wendet sich dem heiligen Franciscus zu; gegenüber harrt S. Hieronymus und folgt auf der anstoßenden Wand die lebensvolle Porträtgestalt eines knieenden Herrn. In den gefalteten Händen hält er die Mütze; das fein behäbige, bartlose Antlitz ist in scharfem Profile aufgefaßt. Zwei Frauen stehen zur Seite, S. Katharina und eine heilige Nonne, deren Hände auf den Schultern des Betenden ruhen. Zu ihren Häupten sind die Buchstaben B B gemalt. Man will sie auf Beata Beatrice deuten und in der bejahrten Franziskanerin, deren Auszeichnung im Gegensatze zu den Nimben der Heiligen nur aus einer leichten Strahlenglorie besteht, des Franchino Rusca im Jahre 1490 verstorbene Gattin erkennen.[1]) Im XVII. Jahrhundert hat man über den heiligen Franciscus einen knieenden Ritter gemalt; sonst ist das Ganze leidlich erhalten. Wir möchten auf Luini rathen und das Bild für eine Stiftung Eleutherius', des letzten Rusca von Locarno, halten. Die Ausführung mit den etwas trockenen, stellenweise wie eine Schraffirung aufgetragenen Pinselzügen, das durchsichtige warme Roth des Incarnates, die Madonna, deren Züge und Haltung den ganzen Liebreiz des Luini'schen Ideales zeigen, wie der ruhselige schmachtende Ausdruck des heiligen Hieronymus

[1]) Nessi, S. 99. Eine Abbildung in den Memorie storiche del Casato Rusca o Rusconi, raccolte e publicate del Marchese Alberto Rusconi. Bologna (tip. Sigonio 1874, e Militare 1877) Farbendruck in Litta, Le famiglie celebre italiane. fasc. 182° e 183°. Costantino Coda, i Rusconi di Como. Torino 1881.

sind Erscheinungen, welche gewiß zu dieser Annahme berechtigen.

Unter der Decke zieht sich ein Fries mit Wappen hin. Das erste ist dasjenige des Landvogtes Sebastian von Stein; es trägt die Daten 1514 und 1515.[1]) Auch andere Erinnerungen an die Zeiten „gemeiner Herrschaft" sind in diesem Raume verzeichnet. An den Säulen pflegten sich seit dem XVII. Jahrhundert die Großweibel der regierenden Stände zu verewigen: Hans Jacob Richenbacher von Schwyz, Wernli Jüz von Schwyz, Großweibel zu Lugaris 1637, 1638, 1639; Christen Fry von Zug 1655 und 1656, Johannes Antoni Binter von Underwalden, Underweibel zu Lugaris 1759, 1763 u. s. w. Stets haben uns diese sauber gemeißelten Autographa seltsam angemuthet. Sie rufen die wehrhaften Mannen zurück, wie sie mit phlegmatischer Gravität unter den Harrenden wachten, oder wichtig und geheimnißvoll über den Rathschlag der gnädigen Herren sich unterhielten und wohl auch einen Seufzer in die ferne Heimat schickten, wenn über dem passiven Dienste die Zeit so müde verrann. Ein herber Geist scheint jetzt noch hier zu leben. Der alte Troupier, der keuchend die Treppen auf- und niederrasselt, versieht den Dienst in jenen Gelassen, wo Luft und Licht eine spärliche Gabe sind. Wüste Räume sind dort oben zu finden und Eindrücke zu holen, die sich nicht mehr verwischen. Von dem Treppenkerker dünstet der schwere Brodem aus; die kleine Oeffnung schließt ein Gitter ab. Wir treten

[1]) Cavaliere Sebastiano della Preda de Berna, primo commissario di Locarno l'anno 1514. 1515.

näher und gewahren — nicht die hohle Schwärze, sondern es grinst uns hinter den Eisenstäben ein fahles, irres Antlitz an. „È un matto," fügt der Beamtete lächelnd bei — „ma che?" — „oh Signore, è sempre contento". So wurde noch im Jahre 1870 unter einer weiland „freisinnigen" Herrschaft gesorgt.

In den engen Gassen von Locarno ist wenig Erfreuliches zu finden, denn große Monumentalbauten giebt es nicht und die Zahl der Façadendecorationen verringert sich von Jahr zu Jahr. Die ältere Art der Ausstattung besteht aus Sgraffitti, welche die Fenster und Thüren umrahmen und wohl auch mit bunter Malerei verbunden zu werden pflegten; bis dann in der Barockzeit die Stuccoverzierungen in Relief die Oberhand gewannen und noch später ganze Façaden in bunten Farben und wilder Uebertreibung diese letztere Decorationsweise imitirten. Das Abenteuerlichste hat aber doch die Neuzeit hervorgebracht. Es giebt steinerne Fronten, die Bretterverschläge, Fachwerk und gothische Ruinen mit Flicken von Backstein, vermauerten Inschriften u. dgl. nachahmen. Solche Kleckfereien stellen das Höchste dar, was Aberwitz und Farbentollheit zu ersinnen vermag.

An einem großen steinernen Christophorusbilde erkennt man die Façade der Assunta. Diese Kirche, gewöhnlich Chiesa nuova genannt, wurde 1628 von dem Chorherrn Christoforo Orelli gestiftet und 1636 geweiht.[1]) Früher konnte das Innere trotz der etwas schweren und schwül-

[1]) Nessi, S. 122.

stigen Formen als eines der besten Beispiele einer farbenlustigen Decoration im Hochrenaissancestile gelten. Ein Tonnengewölbe mit Stichkappen, welche an den Langseiten einschneiden, bedeckt den mäßig großen, einschiffigen Raum. Wände und Kappen, auf denen weiße Ornamente die reichen Medaillons umgaben, waren hellblau bemalt; gelbe Rahmen umschlossen den grünen Grund der Pilaster, von denen sich die weißen Stuccaturen wirksam abhoben. Der Rest der Decke, wo überreiche Cartouchen eine Folge von Gemälden aus dem Marienleben enthalten, war hellgelber Grund. So war die Chiesa nuova noch im Jahre 1872 beschaffen. Sieben Jahre später fanden wir sie in einem Zustande wieder, der jeder Beschreibung spottet. Alle Pracht und Freude war aus diesen Hallen gewichen. Man hatte sich inzwischen zu einer „Restauration" entschlossen, das will sagen, die Wände und Wölbungen mit einer stärkeblauen Sauce angestrichen, mit der sich die weißen und lehmfarbigen Stuccaturen zu dem denkbar scheußlichsten Effecte verbinden.

An der Nordseite der Assunta befindet sich ein stattlicher Hof. Dem einen Flügel legt sich eine rundbogige Säulenstellung toscanischer Ordnung vor. Das Gurtgesimse und die Gewölberippen belebt eine zierliche Stuccatur von Perlstäben. Jeder Schildbogen umschließt eine Büste. Aehnliche Höfe und Höflein giebt es noch viele. Es verlohnt sich deshalb schon, aus den stillen Gassen auf die Seite zu spüren. Solche Räume mit den meist verfallenen Lauben, in denen Feigen, Reben und alle Gattungen südlicher Pflanzen in üppigster Fülle wuchern,

bieten dem für malerische Reize empfänglichen Auge eine Reihe angenehmer Ueberraschungen dar.

Alles Leben strömt aus den inneren Stadttheilen zu dem sonnigen Ufer hinab. Dort liegen die Piazza grande und die lange Häuserreihe, die ein oft überschwemmter Plan von dem Gestade trennt. Hier zum erstenmale sind Veduten zu finden, die einen ächt südlichen Charakter tragen. Die Bogengänge sind hier nicht mehr auf die Erdgeschoße der Häuser beschränkt, sondern es wiederholen sich diese malerischen Lauben oft in mehreren Etagen übereinander, wozu noch kommt, daß ihre Oeffnungen zur Sommerszeit mit bunten Teppichen beschattet werden, ein Schmuck, der den Straßen und Plätzen einen überaus malerisch belebten Anstrich verleiht.

Mit Locarno hängt die östliche Vorstadt Muralto zusammen. Sie ist der älteste Sitz des christlichen Lebens in diesen Gegenden, das seinen Mittelpunkt in der ehrwürdigen Basilika des heiligen Victor fand. Im IV. Jahrhundert soll sie auf der Stelle eines Bacchustempels erbaut worden sein. In Urkunden von 901 und 977 wird sie als ecclesia baptismalis genannt[1]) und sie hat ihre Bestimmung als Pfarrkirche Locarnos bis zum Jahre 1816 erfüllt, als die Rechte einer solchen auf die neu erbaute Kirche S. Antonio übertragen wurden.[2]) Die jetzige Anlage, eine Pfeilerbasilika mit drei halbrunden Apsiden, die

---

[1]) Schweizerisches Urkundenregister, Bd. I. Bern 1863. pag. 192, Nr. 906. pag. 259, Nr. 1118.

[2]) Nessi, pag. 20—28.

sich unmittelbar den Schiffen anschließen, scheint aus dem XII. Jahrhundert zu stammen. Leider ist auch dieser Bau einer modernen „Verschönerung" unterzogen worden. Alle Details im Langhause sind in einem classisch sein sollenden Stile modernisirt, und die gothischen Gewölbe, welche statt der alten Holzdiele über das Mittelschiff gespannt wurden, mit geschmacklosen Tapetenmustern bemalt. Unter dem hochgelegenen Chore befindet sich eine geräumige Krypta. Ihre Anlage weist auf lombardische Vorbilder hin. Zwei Treppen, zwischen denen eine dritte den Aufgang zu dem Sanctuarium vermittelt, führen in die dreischiffige Halle hinab, wo die Säulencapitäle einen derben Schmuck von streng romanischen Ornamenten und Bestien zeigen.

Am südöstlichen Ende des Schiffes erhebt sich der Torso des berühmten Glockenthurmes. Eine Inschrift meldet, daß er im Jahre 1524 zu bauen begonnen worden ist. Vollendet wäre dieser Campanile ein imposantes Werk geworden. Seine Structur, mit den in der Mauerstärke ausgesparten Treppen erinnert an die des Marcusthurmes von Venedig. Der Angabe Nessi's, daß der bestehende Bau ein Drittheil der projectirten Höhe habe, ist schwer zu glauben, denn schon über dem ersten Stocke schließt eine provisorische Backstein-Architektur denselben ab. Kahle Pilaster begleiten die Ecken. Ein kräftiger Wulst bekrönt den Unterbau, der sich auf einem wuchtigen Sockel erhebt und als einzigen Schmuck das saubere Gefüge ungleicher Quaderschichten weist. Ein großes Marmorrelief an der Südseite stellt den heiligen Victor dar. Einer Ueberlieferung zufolge soll es einen Thurm des Castells von

Locarno geschmückt haben, von dem es hieher gerettet worden sei. Der gewappnete Heilige sitzt in stolzer Haltung zu Pferd und hält in der Rechten eine Fahne. Eine Inschrift preist ihn als den Beschützer der Stadt und ihres Herrschers, des Franchino Rusca.[1]) Unter den wenigen Schöpfungen der Frührenaissance-Plastik, die hier zu Lande erhalten sind, nimmt dieses Werk eine hervorragende Stellung ein.

Auch das einschiffige Kirchlein S. Stefano, das gegenüber der Westfaçade von S. Vittore steht, ist romanischen Ursprungs. Außerdem lockt es, nach den zahlreichen in der Umgebung zerstreuten Sculpturfragmenten zu forschen, nach Friesen und Bogentheilen mit romanischen Blattornamenten, Resten von Capitälen und Basen, die denen in der Krypta von S. Vittore gleichen. Besonders im benachbarten Belvedere sind manche Spolien zu finden — dort hat man sogar einen Kochherd aus solchen gebaut — und im Garten des Pfarrhauses, wo die Lagerfläche eines marmorenen Basamentes die Reste einer römischen Inschrift weist. Wo das Schloß Muralto stund, zeigt ein Gewirre zerfallener Mauern und das steinerne Wappen über dem Thore an. In den rauchigen Hütten unter Trümmern und Lauben hat sich ein armes Völklein eingenistet. Den Fremden pflegt man ein Wahrzeichen zu weisen; das bärtige Haupt, aus weißem Marmor soll Barbarossa's sein, es ist aber eine Arbeit aus römischer Zeit.

Das Kleinod Locarnos ist die Madonna del Sasso, ein hochverehrtes Heiligthum, aber ebenso berühmt durch

[1]) Wohl Franchino III, † 1482. Nessi, S. 103.

die unvergleichliche Lage auf einem hohen Felsvorsprunge zwischen zwei Schluchten, von welchem das Auge Stadt und Ferne, ein paradiesisches Gelände und den weiten Spiegel des Lago Maggiore beherrscht.

Die Stiftung dieses Wallfahrtsortes ist späteren Datums. Sie gieng von dem Minoritenkloster in Locarno aus, wo zu Ende des XV. Jahrhunderts der fromme Bruder Bartolomeo d'Ivrea lebte. In einer schlaflosen Nacht am 15. August des Jahres 1480, erzählt die Legende, habe der Frate seine Zelle verlassen, um sich auf einer bergwärts schauenden Loggia in Gebete und geistliche Betrachtung zu versenken. So heiß war sein Flehen, daß sich der Himmel des Lieblings erbarmte. Auf einem Vorsprunge des nahen Monte delli Masina erschien die Gottesmutter in blendendem Glanze von Engeln umgeben. Im Anblicke dieser Glorie harrte der Frate, bis ihn ein Bruder zur Mette rief. So jäh aber war sein Erwachen aus der himmlischen Verzückung gewesen, daß Bartolomeo in ein langes, bitteres Weinen verfiel und nicht bekennen wollte, bis ihn der Guardian beim Gelübde des Gehorsams zur Rede mahnte. Da lobten die Brüder den Himmel ob solchem Wunder und gerne ward dem Berufenen vergönnt, auf der Stätte des Wunders sein Leben dem Dienste der Gebenedeiten zu weihen. Das erste Oratorium soll bei einer Grotte am Fuße der jetzigen Wallfahrtskirche gestanden haben; aber bald ermöglichten die Spenden den Bau eines höher gelegenen Kirchleins, dessen Weihe 1487 erfolgte. Andere Heiligthümer gesellten sich dazu. Das Bedeutendste derselben, die am Fuße des Berges gelegene

Madonna dell' Annunciata ward noch bei Lebzeiten Fra Bartolomeo's erbaut, der 1502, in dem nämlichen Jahre, als ihre Weihe erfolgte, daselbst seine Ruhestätte fand. Ihre jetzige Gestalt erhielt die Kirche der Madonna del Sasso im Laufe des XVI. und zu Anfang des XVII. Jahrhunderts. 1606, am 1. Mai, fand ihre Weihe statt und es melden die späteren Berichte nur noch von Wiederherstellungen und Bereicherungen, welche den Schmuck des Inneren betrafen. [1])

---

[1]) Die Literatur über die Madonna del Sasso ist eine sehr umfangreiche. Die ältesten ausführlichen Nachrichten bringt Giangiacomo Stoffio, Descrizione della chiesa di S. M. del Sasso 1625. Wieder abgedruckt durch Padre Michele Leoni 1677. Auch die Beschreibung des Dr. Giuseppe Righetti, Memorie per lo straniero che visita il santuario di nostra Signora del Sasso 1824 (Neue Auflage, Locarno 1845) stimmt fast wörtlich mit Stoffio überein. Als weitere Monographien sind zu nennen: Bartolomeo Fanciola, Memorie del celebre santuario della Vergine del Sasso 1804; die Mittheilungen bei Nessi l. c., pag. 100 u. ff. Carlo Gilardi, Il santuario di S. M. del Sasso. Locarno 1857 (besser und kritischer, wie dies die Zurückweisung der Angabe beweist, daß Luini die Kirche ausgemalt habe), La Madonna di Sasso sopra Locarno. Reminiscenze del sac. AB. Locarno 1869 (für Kunstgeschichte unbedeutend und vorwiegend erbaulich), P. Arcangelo Cali da Taormina, Il santuario di nostra Signora del Sasso sopra Locarno. Messina 1878 (geistlich gepfefferte Compilation): Guida per la visita al Santuario di NS. d. S., preceduto da una breve cronologia (Anonym), Como 1880, und das ausführliche Schriftchen Devoto omaggio figliale a M.: Santissima solennemente venerata nel Santuario del Sasso e nella Collegiata di Locarno nei Giorni 13, 14 e 15 Agosto 1880. Bologna 1880. (Mit einem Wiederabdruck von Stoffio's Descrizione.)

Beim Aufstiege ist der Pfad durch die Thalschlucht der steilen 1621 eröffneten Via Crucis vorzuziehen. Der Weg führt an dem Kirchlein der Madonna dell' Annunciata vorbei. Der kleine Bau besteht aus einem kurzen, einschiffigen Langhause. Das Sanctuarium, über dem sich eine Kuppel wölbt, schließt ein halbrundes Chörlein ab. Im Schiffe liegt Fra Bartolomeo begraben. Auf der steinernen Platte ist die lebensgroße Figur des Bestatteten dargestellt, in schlichter Ausführung — einfach gravirt — wie es die strenge Regel gebot. Der Frate trägt das Ordensgewand; sein bartloses Haupt ist auf einem Kissen gebettet, die Augen sind geschlossen; strenge, abgehärmte Züge zeigen den Asceten an. Reste übertünchter Bilder lassen auf eine vollständige Ausmalung des Inneren schließen; doch kommen nur zwei Bilder in Betracht. Das eine zur Linken des Chores stellt die thronende Madonna vor, über der sich eine gelbe Nische wölbt. Auf dem Mutterschooße ruht das nackte Knäblein. Es ist mit segnender Geberde zur Rechten gewendet, wo dem Nährvater Joseph ein heiliger Franciskaner folgt. Gegenüber stehen der Ordensstifter und eine Nonne, Beata Beatrice, deren Bild wir schon im Castelle sahen. Das Gemälde trägt die Jahreszahl 1522 und der Buchstabe B darunter wird auf Bramantino gedeutet, der zwischen 1529 und 1536 als ein Hauptvertreter der Mailänder Schule gestorben ist. Das Bild hat stark gelitten; die Nebenfiguren sind fast zerstört, indessen muß auch früher seine Anziehungskraft eine geringe gewesen sein. Das starke Colorit, das im Fleische fast an Mennig streift, ist ebenso unsympathisch wie das Antlitz der Madonna mit den kleinen Augen und dem

verdrossenen Munde. Dasselbe gilt von dem Kuppelbilde, wo geistlose Engel den Pfingstsegen über die unten knieenden Jünger spenden. Wir möchten den Entwurf wie die Ausführung auf Rechnung eines Gesellen setzen.

Ueber dem Thorbogen, der sich neben dem Kirchlein öffnet, begrüßt die Inschrift benedictus qui venit in nomine Domini den Pilger. In geradem Zuge steigt der gepflasterte Weg erst mählig an. Dann biegt er zur Linken und windet sich im Zickzack durch die grüne Felsenmulde empor. Dort brannte die Sonne, hier labt uns schattige Kühle. Wir athmen die Waldluft und horchen mit Behagen dem Murmeln und Rieseln kleiner Cascaden. Gröberen Naturen mögen die Bildwerke in den Kapellen gefallen. Sie gehören einer Gattung von Kunstwerken an, die sich seit dem XVI. Jahrhundert in Oberitalien einer besonderen Popularität erfreuten, und der Ahnherr dieser Technik dürfte der Modenese Guido Mazzoni gewesen sein. Seine Statuen, die meist in natürlicher Größe gehalten sind, pflegte er aus Thon zu modelliren, dann wurden sie gebrannt und naturgetreu angestrichen. Durch den crassen Realismus, den er hiebei inscenirte, wurde Mazzoni, wie Burckhardt sich ausdrückt, der Abgott der Kleinen im Geiste und Nachahmungen seiner Werke hat es in der Folge unzählige gegeben. Solche Gruppen bedurften dann selbstverständlich einer geschlossenen Aufstellung; man placirte sie in Nischen oder in Tempelchen, wobei in der Regel der malerische Reiz dieser Bauten den Werth ihres plastischen Inhaltes übertrifft. Große und merkwürdige Gruppen befinden sich auf den Monti Sacri von Varallo, Orta und Varese;

sie stammen aus dem XVI. und XVII. Jahrhundert, auch die Terracotten auf dem Wege zur Madonna del Sasso gehören dazu,[1]) bäurische Werke übrigens und dazu modern übermalt, die weder des Kunstwerthes, noch der originellen Auffassung willen mit den eben genannten zu vergleichen sind. Sie stellen in den untersten Kapellen die Heimsuchung und die Anbetung des Christkindes dar. Dann folgt über dem Zickzackwege der erste unterhalb der Kirche gelegene Hof. Zur Rechten steht die Capella della Pietà. Ihr Ursprung datirt aus der Zeit der Stiftung, aber die gegenwärtige Gestalt hat sie erst im Jahre 1620 erhalten, als drei Brüder Roll von Uri den Neubau im blühendsten Barockstile bestritten. In der Tiefe ist der Altar aus der früheren Kapelle erhalten. Er sieht einem goldenen Triumphbogen gleich, dessen Zierden im reinsten Frührenaissancestile gehalten sind. Vor diesem schönen Werke hat ein Terracottakünstler das Abendmahl geschildert. Mit grimmigen Mienen schauen die Tafelnden drein. Der halbrunde Tisch ist sauber gedeckt und die Aufrüstung mit Geschirren und Speisen, die auf kleinen Holztellern servirt werden, eine solche, daß auch der Andächtige die Weihe des Momentes vergißt. Unfern ist einer verwandten Phantasie die Gestalt des seraphischen Vaters entsprungen, dem das Brunnenwasser aus den stigmatisirten Wunden fließt. An

[1]) Nach dem Guida von 1880, S. 13, wären diese Gruppen im Jahre 1621 erstellt worden: Geburt, Abendmahl und Pfingsten werden als Werke des Francesco Silva von Morbio inferiore (1560 † 1641), die Verkündigung und Heimsuchung als solche des Francesco Sala von Como bezeichnet.

den letzten Gruppen, welche die Schmerzensmutter und die Pfingstweihe darstellen, führt der Aufgang zu der Kirche vorbei. Den lastenden Eindruck des Inneren verstärkt der Anblick bombastischer Decorationen, die mit ihrem funkelnen gleißenden Goldschimmer die Gewölbe überwuchern. Uebrigens fühlt sich der Eintretende nicht unangenehm berührt. Alles ist wohl gepflegt und verkündet einen pietätvollen Sinn. An den Wänden hängen zahlreiche Votivtafeln, darunter manche, die in den letzten Jahren gestiftet worden sind. Sie stellen die Wunder vor, welche die Madonna del Sasso an ihren Auserwählten verrichtete, in der bekannten drastischen Weise aufgefaßt, welche dem kräftigen Nervensystem des Südländers behagt. Nach älteren Berichterstattern soll Luini einige Deckenbilder und besonders diejenigen in der Capella dell Immacolata Concezione gemalt haben.[1]) Das ist schon der Zeit wegen unmöglich, was übrigens nicht hindert, das Nachwirken Luini'scher Traditionen zu constatiren und den wunderfeinen, süßen Engelsgestalten im Vordergrunde der Kapelle alle Achtung zu zollen. Nur ein einziges Gemälde ist aus dem XVI. Jahrhundert erhalten geblieben, die Altartafel in der Capella della Compagnia di Firenze.[2]) Sie trägt Bramantino's Namen und wird um 1522 entstanden sein. Das fleißige Bild stellt die Flucht nach Aegypten dar. Die Wanderer schreiten durch eine felsige

[1]) Die halbrunde Kapelle an der Nordseite des Schiffes.

[2]) Der Altar dieser am südöstlichen Ende des Schiffes gelegenen Kapelle wurde, wie Gilardi S. 90 berichtet, von einer in Florenz wohnhaften Landsmannschaft von Locarnesen und Leuten aus den Ortschaften Losone, Ascona, Ronco und Centovalli gestiftet.

Landschaft mit fernen Ruinen. Maria, die auf einem Eselchen reitet, ist in einen großartig drapirten blauen Mantel gehüllt und wendet sich mit fast herablassender Miene dem heiligen Joseph zu. Auf der anderen Seite weist ein Engel den Pfad. Seine Gewandung ist kleinlich und mit der Madonna hat er die schnippischen, unwirschen Züge gemein. Ansprechender ist die männlich kräftige Erscheinung des heiligen Joseph, und das Beste die Farbenwirkung, deren feine Stimmung die zarte Durchbildung aller Einzelnheiten erhöht. Ein wunderbares Werk hat endlich die Neuzeit gestiftet, Eiseri's Bild, das die Jünger mit dem Leichname des Gekreuzigten darstellt. Mit Recht ist dasselbe ein Gegenstand ungetheilter Bewunderung geworden. Der edlen Auffassung des Gegenstandes kam eine Technik zu Hülfe, welche das Höchste leistet, was zur Illusion der Wirklichkeit gehört. Es ist ein lebendes Bild, das den Beschauer mit aller Gewalt des Mitempfindens ergreift und vor dem man in stundenlanger Betrachtung verweilen kann.

Von der Stadt gesehen, nimmt sich die Madonna del Sasso wie eine Warte aus. Prächtig bauen sich Thurm und Kirche mit den offenen Lauben über dem malerisch zufälligen Gefüge des Klosters auf. Den Hintergrund bildet die grüne Bergwand; von den hohen Substructionen führt ein Zickzackweg mit vielen Stationen hinab. Aber noch viel Schöneres ist dort oben zu sehen, eine Weite, die um so überraschender wirkt, als wir fast ahnungslos durch die Schlucht und die stillen Höfe hinaufgestiegen sind. Von dem breiten Tessinthale, wo sich der Blick im Amphitheater der Berge verliert, und dem verheerenden Zuflusse der Maggia

zu den Riesen, welche den weiten blauen Spiegel des Sees begrenzen, schweift das Auge über lauter Pracht und Größe hin.

Der Hafen von Locarno buchtet sich an der Ostseite einer Halbinsel ein. Die träge Waide ist aufgeschwemmtes Land, durch das sich die Maggia mit vielgespaltenen Armen in den See ergießt. Am westlichen Ufer ist das Städtchen Ascona gelegen. Ein Bootsmann legt bei dem Dampfschiffe an, oder man kann den Landweg wählen, der im Angesichte der Bergriesen von Centovalli und des Onsernonethales durch lachende Gefilde und die von dem wilden Bergstrome gebrochene Maggiabrücke führt.

Vom Strande geht es gleich zu der malerischen Piazzetta hinauf. Ihre Tiefe schließt die Pfarrkirche SS. Pietro e Paolo ab. Sie scheint, von Innen gesehen, ein romanisches Bauwerk zu sein, die Säulen mit den primitiven Blattcapitälen, welche die Rundbögen tragen, sind ganz dazu angethan, diesen Glauben zu erwecken. Allein die kleine Basilika ist erst viel später errichtet worden; die Zeit ihrer Erbauung giebt das Datum 1534 am Aeußeren des Chores an. Der Campanile daneben, der sein farbenreiches Gemäuer und die rothe Kuppellaterne zum Himmel reckt, muthet uns fast wie ein alter Bekannter an. Hier ist mit älteren Formen das Thurmsystem das Solothurner Sanct Ursenmünsters vorgezeichnet. Die Erbauer dieser würdigsten Barockkirche in der cisalpinischen Schweiz sind auch wirklich zwei Asconesen gewesen, Gaetano Matteo und sein Neffe Paolo Antonio Pisoni, und sie haben nicht

unrecht gethan, dieses schlanke Wahrzeichen ihrer Heimath zum Muster zu wählen.

Auch andere Künstler, die sich in der Fremde Ruhm und Ansehen erwarben, sind aus Ascona hervorgegangen. Als einen Zeitgenossen der Pisoni führt Oldelli den Maler Pietro Francesco Pancaldi an, der, gewöhnlich Francesco Mola genannt, in Bologna hervorragende Werke schuf. Auch die Vaterstadt will mehrere Werke von seiner Hand besitzen, die Gewölbemalereien im Chore der Pfarrkirche und Heiligenhäuschen, deren mehrere seine Bilder schmücken. Uns wollten diese barocken Spectakelmalereien nicht sonderlich imponiren. Als Bestes dürfte ein großes Leinwandgemälde in der Chiesa del Collegio gelten. Es stellt in der Auffassung des vorigen Jahrhunderts den heiligen Carlo Borromeo als Wohlthäter der Armen mit dem Bildnisse des Malers in dem Chore der Beschenkten vor.

Von älteren Künstlern führen die Localschriftsteller den Abbondio mit dem Beinamen Asconio hervor.[1] Den Namen dieses Meisters haben wir unter den ihm zugeschriebenen Statuen der Voreltern an der Façade von S. Maria presso S. Celso in Mailand vergeblich gesucht; man giebt sie daselbst für Werke des Stoldo Lorenzi aus und die nicht sehr geistvollen Hermen, welche die Orgelbühne tragen, wollen ebenso wenig als Werke des Abbondio beglaubigt sein. Mit vollem Rechte thun sich aber die Asconesen auf ihren Mitbürger Giovanni Serodino[2] zu gut.

[1] Oldelli, I, S. 15 u. S. 199. Lavizzari, S. 409.

[2] Sprich Serōdino.

1595 geboren, soll er mit gleichen Talenten die Baukunst wie die Malerei und die Plastik betrieben haben. Er begab sich nach Rom, wo Bilder, die er für die Kirchen S. Andrea della Valle und S. Lorenzo fuori le mura malte, ihm die päpstliche Gunst und den Titel eines Cavaliere erwarben. Aus reichem Wirken schied er schon 1633 dahin, Neider sollen ihn vergiftet haben.[1])

Zwei inschriftlich beglaubigte Bilder, welche die Pfarrkirche in Ascona besitzt, zeigen, daß Serodino ein virtuoser Techniker war. Er hat mit vorwiegend gebrochenen Tönen gemalt und kecke Contraste von Lichtern und Schatten in Scene gesetzt. Christi Erscheinung vor Thomas wird in einer dunklen Nebenkapelle des südlichen Seitenschiffes bewahrt. Das zweite Gemälde hinter dem Hochaltare stellt die Krönung Mariä vor. In den unten knieenden Gestalten der Titularpatrone, S. Antonius Eremita und des hl. Carlo Borromeo ist der Ausdruck brünstigen Flehens mit glühender Empfindung geschildert.

Noch höher will freilich ein Werk der Baukunst und Plastik geachtet sein. Jacob Burckhardt hat einmal den Hinweis gegeben: „es würde der Mühe lohnen, alle Reste und Nachrichten von sämmtlichen Künstlerhäusern in Italien überhaupt zu sammeln".[2]) Ein solches Künstlerhaus hat Ascona in dem Palazzo Serodino — jetzt Casa Borrani — bewahrt. Eine Inschrift mit dem Datum 1620 besagt, daß der junge Giovanni der Erbauer dieser

[1]) Oldelli, I, 174.

[2]) Geschichte der Renaissance in Italien. Stuttgart 1878. S. 20.

schönsten Façade auf Schweizerboden war.[1]) In zwei Etagen baut sich die Fronte über dem Erdgeschoße auf. Hier, wo ein schlichtes Portal und die seitlichen Eingänge zu den Kaufläden sich öffnen, ist die glatte Fläche durch ein einfaches Fugenwerk von Sgraffitti belebt. Rustica-quader, welche die Ecken begleiten, finden ihre Fortsetzung in den compositen Pilastern, welche die folgenden Etagen bis zu dem kraftvoll vorspringenden Kranzgesimse flankiren. Zwei Fenster und eine mittlere Balkonpforte sind in beiden Geschoßen wiederholt. Gebrochene Spitzgiebel schließen die Fenster unter dem Kranzgesimse ab; die etwas größeren der Bel-Etage sind reicher gegliedert und mit flachbogigen Vollgiebeln bekrönt. Bis vor wenigen Jahren war die Façade in tadellosem Zustande erhalten. Sogar die ursprüngliche Befensterung war noch zu sehen, ein zierliches Gefüge mit bleiernen Fassungen, die in beiden Etagen eine verschiedene Musterung zeigten. Dann sind diese Zierden bei einer Pulverexplosion zu Grunde gegangen und wohl mögen bei diesem Anlasse auch die Stuccaturen gelitten haben, welche, nächst den edlen Verhältnissen, den vornehmsten Schmuck der Façade bilden.

Gewiß sind diese Werke der Stolz des Meisters gewesen. Hier, wo es das eigene Heim zu schmücken galt, war ihm die unbegrenzte Freiheit der Gestaltung gewährt, und mit der freudigen Frische, der ein solches Schaffen ruft, hat sich der liebevolle Sinn für die Behandlung des

[1]) Diese Inschrift über dem Portale lautet: Christophorus Serodinus restauravit et ampliavit. Jo. Baptista eius filius fecit. Anno MDCXX.

Einzelnen gepaart. Im Ganzen neigt der Entwurf schon stark zum Barocken hin. Aber die klare Einfachheit, die ihn beherrscht, söhnt das Auge mit dem spielenden Uebermuthe aus, und schließlich will ja diese Façade eben doch als das Schaustück eines Malers beurtheilt sein. Unter beiden Etagen zieht sich eine Brustwehr von Reliefcompositionen hin. Die unteren stellen ein üppiges Ornament von Ranken und Festons dar. So schön sind diese Zierden gedacht und mit solcher Frische entworfen, daß sie als classische Proben eines hochreifen Renaissancestiles gelten können. An dem oberen Stockwerke sind die Fensterbrüstungen leer geblieben und nur die Zwischenfelder mit biblischen Bildern geschmückt. Sie stellen den Sündenfall und die Vertreibung der Voreltern, Davids Blutschuld und seine Bestrafung durch den Propheten Nathan vor. Auf diese Scenen spielen dann auch die ruhenden Gestalten an, welche nach Michelangelesker Weise die halbrunden Fenstergiebel der Bel-Etage schmücken. Es sind lebensgroße, rund gearbeitete Figuren von schönstem Wuchse und dabei voll Ausdruck und Leben, Werke, die in Haltung und Geberden ein decoratives Talent allerersten Ranges verrathen. Dem herkulischen Adam bietet das üppigste Frauengebilde die Frucht von dem Baume dar. Gegenüber schauen sich David und Batseba, zwei königliche Gestalten, im süßen Gespräche an. Endlich über der Balconpforte blickt die thronende Madonna herab. Stille Wonne verklärt ihr schönes, volles Gesicht, über dem ein Schleier die Haarfluth umwallt. Der Mutter schmiegt sich das nackte Knäblein in traulicher Umhalsung an, ein Wesen

voll übermüthiger Lust, das den segnenden Gruß mit seligem Lächeln spendet. Zwei ruhende Engel zur Seite bauen die schönste Gruppirung an. Das Antlitz des Einen, der triumphirend nach dem künftigen Meister weist, kommt an Liebreiz den Typen Luini's gleich.

Am nördlichen Ausgange des Städtchens, wo die Straße nach der Maggiabrücke führt, steht das Collegio di S. Maria, ursprünglich ein Kloster des Dominikanerordens, das aber schon zu Ende des XVI. Jahrhunderts seiner jetzigen Bestimmung gewidmet wurde. Der Stifter des Collegiums ist ein Asconese, Bartolomeo Papi gewesen, der in seinem 1580 aus Rom datirten Testamente reiche Spenden zu Gunsten der Heimath verordnet hatte. Zwei Jahre später wurde Carlo Borromeo durch ein päpstliches Breve zum Protector der Stiftung ernannt.[1]) Zu Anfang des XVII. Jahrhunderts wird der Neubau entstanden sein, der sich an der Südseite der Kirche um einen geräumigen Hof von zweigeschoßigen Hallen gruppirt.[2]) Säulen toscanischer Ordnung tragen die mit Zwillingsgewölben bedeckten Gänge. In den Schildbögen sind die Wappen der Protettori angebracht, charaktervolle Cartouchen, manche vollendet schön in Stucco formirt, die in ihrer langen Folge von Gregor XIII. und Carlo Borromeo an recht eigentlich eine Geschichte des Geschmackes bis auf die Neuzeit repräsentiren.

---

[1]) Oldelli, Dizionario I, 132.

[2]) Ueber dem Eingange neben der Vorhalle der Kirche steht die Inschrift: Collegium S. Mariæ Misericordiæ MDCII.

Die Kirche datirt aus älterer Zeit. Eine Inschrift im Chore berichtet, daß am 15. November 1399 der Grundstein gelegt worden sei.[1]) Das Aeußere hat auch zum Theil seinen mittelalterlichen Charakter bewahrt, so die Eingangsseite mit dem gothischen Madonnenbilde, das die Lünette des Portales schmückt und der Chor, dessen Schlußwand den eigenthümlichen Zierath mit grün glasirten Becken zeigt, der sich am Aeußeren von S. Maria in Selva bei Locarno wiederholt. Das Innere stellt sich als eine einschiffige Anlage von guten Verhältnissen dar. Das Langhaus ist flach gedeckt und mit einem Spitzbogen nach dem viereckigen Chore geöffnet, über dem sich eine böhmische Kappe wölbt.

Ein wahres Kleinod zieht uns im Schiffe an, der alte Laienaltar, der unter dem Chorbogen steht. Sogar die Umrahmung ist in tadelloser Frische erhalten, ein prächtiges Werk von warm braunem Holze mit goldenem Laubwerk, pickenden Vögeln und kletternden Putti geschmückt, über dem sich die Halbfigur Gott Vaters aus einem Bouquet zwischen den krönenden Voluten erhebt. In sechs Abtheilungen enthält die Tafel oben die Krönung Mariä und die Verkündigung, unten die Gnadenmutter, die ihren Mantel über die Schaar der Seligen ausbreitet, und die Heiligen Dominicus und Petrus Martyr, zwei hochfeierliche Gestalten von Perugineser Süßigkeit. Als Maler unterschreibt sich ein Antonius de Lagaia de Ascona mit dem Datum 1519. Der sonst unbekannte Künstler zeigt

[1]) E. Motta im Anzeiger für Schweizerische Alterthumskunde 1881, Nr. 1, S. 107.

sich als ein überaus anmuthiger und liebenswürdiger Mitstrebender Luini's. Das Köpfchen der Madonna in dem Bilde der Verkündigung wäre Rafaels im Sposalizio würdig, ebenso der Engel, der so schüchtern und demuthsvoll mit seiner Botschaft naht. Die Farben sind von tiefstem Schmelze und die meisterhaft verkürzten, von Andacht glühenden Köpfe mit goldener Wärme gemalt. „Immer von Neuem lernt man Angesichts solcher Werke jenes goldene Zeitalter der Kunst beneiden, wo auch das Bedingte und Befangene bei einigem Ernste des Strebens sich zu dauerndem Werthe emporschwingen konnte, weil es nicht in der Prätention und dem falschen Affecte, den Plagen der folgenden Kunstepoche zu Grunde gieng.“ [1])

Als wir im Herbste 1881 das Collegio besuchten, wurde unsere Aufmerksamkeit auf die Spuren unlängst im Chore entdeckter Malereien gelenkt.

Solche Funde zu machen, wie oft schon ihr Werth und Zustand die sanguinischen Hoffnungen enttäuschte, ist stets ein freudig aufregendes Geschäft. Ein Zufall führt uns meistens darauf, oft nur ein leises Pochen, das farbige Spuren befreit. Oder es treten dieselben an vergessenen Orten in größerem Umfange hervor: verwaschenes Roth und Blau, ein Fuß, eine Hand mit derben Umrissen gemalt; auch ein Saum von Gewändern tritt hervor, sie müssen dem Heiligen gehören, der wie ein Gespenst aus der Tünche schaut. Der Bogen zur Seite deutet umrahmendes

[1]) Jacob Burckhardt, Kunstbemerkungen auf einem Ausfluge in den Canton Tessin und nach Mailand (Erbkam's Bauzeitung 1850, S. 276).

Beiwerk an. Wir pochen weiter, und es löst sich die Schichte von erklecklichen Flächen ab. Schon machen sich hüben und drüben die bunten Lagunen breit, die immer größer werden und allmählich zum deutlich erkennbaren Gefüge von Formen und Farben verwachsen. Wo kalkige Theile und feuchter Grund die Tünche zäh und trotzig machten, läßt uns die Ungeduld nicht länger verweilen; die vielen Räthsel wollen gelöst und gedeutet sein. Eine Leiter herbei! Es gilt nun die Angriffspunkte bei Nimben und Köpfen zu suchen. Wir hämmern und schürfen, daß der helle Schweiß auf Stirn und Wange perlt. Der fremde Laut zieht wohl einen Lauscher an, der meint, daß Geisterspuk die Hallen erfülle. Und jetzt will die letzte Schranke, nur noch ein leidiger weißer Streifen beseitigt sein. Das Bild steht da und läßt uns wirklich schauen, was die Phantasie dem inneren Auge schon längst gemalt.

Leichter als sonst gieng diesmal die Arbeit von Statten. Lauter Grau, ein plumpes Zeug von classisch sein sollenden Formen, bedeckte die Wölbung und Wände. Für dicken Malgrund hatten die Maurer gesorgt. Aber dem Hammer hielt die Schichte nur kurzen Stand; so groß und reinlich fielen die Brocken ab, als hätten die Heiligen selber an dem Werke ihrer Befreiung mitgeholfen. Ein Bild an der Nordwand hatte man unlängst entblößt. Neue Funde spornten zum rüstigen Schaffen an, es sind bekannte, aber eigenartig geschilderte Scenen, welche das Leben des Moses erzählen und mit freudigen Rufen von den merksamen Helfern gedeutet wurden: ecco la principessa nel bagno — adesso il Faraone — mi pare che ci

sia il Mosè — adesso gli due ancora! Wie nun die Hammerschläge erdröhnten und zwischen dem Gepolter der Massen, die in staubigem Wirbel auf Gestühl und Boden schlugen, jetzt Jubel und dann wieder die warnenden Zurufe erschollen, da fiel uns Keßler's belebte Schilderung des Sanct Gallischen Klostersturmes ein: „du hettest gemaint, es geschech ain feldschlacht, wie war ain thummel! wie ain gebrecht, wie ain toßen in dem hochen gwelb!" Es war auch ein Bildersturm, aber ein positiver und der Fanatismus, der ihn führte, ist keine Zerstörungswuth, sondern ein freudiger Drang zum Entdecken gewesen. In Bälde waren zwei Bilderreihen an der Nordwand und eine Darstellung an der Südseite bloßgelegt. Diese, welche die Kreuztragung Christi zeigt, weist auf eine ausführliche Parallele zwischen den alt- und neutestamentlichen Vorgängen hin. Alle Compositionen sind von mäßig großen Quadraten umrahmt, und sie mögen, nach ihrem Stile zu schließen, in der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts gemalt worden sein.[1])

Vier Schlösser haben vor Zeiten in und um Ascona gestanden. Am westlichen Ufer, wo sich die Straße um den felsigen Ausbug windet, schaut das barocke Oratorium S. Michele von den weitläufigen Trümmern des gleichnamigen Schlosses herab. In der Seefronte des Städtchens sind Castel Griglioni und ein namenloses Schloß gelegen. Jenes zeichnet sich durch eine späte Sgraffittofaçade an der schmalen Hintergasse aus. Noch stattlicher muß die Burg

[1]) Näheres über diese Bilderfolge im Anzeiger für Schweizerische Alterthumskunde 1882, Nr. 2, pag. 267 u. f.

auf der Stelle der jetzigen Villa Maggetti gewesen sein, ein Viereck mit wehrhaften Thürmen und dem nordwärts gelegenen Thore, das noch den Graben und eine Vorrichtung für die ehemalige Zugbrücke hat. Endlich landeinwärts hat das Castell San Materno den Zugang von der Maggia beherrscht. Schon früher war uns von alten Malereien berichtet worden, die sich in einer unfern gelegenen Villa befinden sollen. Aber jedes Bemühen, dieselben aufzuspüren, hatte sich fruchtlos erwiesen, begreiflich, denn wer den links über der Straße gelegenen Palazzetto erblickt, wird niemals ahnen, daß hier ein Denkmal romanischer Kunst zu entdecken sei. Eine luftige Façade modernsten Schlages schaut zwischen Cypressen und Pinien von dem Hügel herab und jenseits der Biegung blickt man in dunkles üppiges Grün. Hier liegt die romanische Schloßkapelle von S. Materno in traulicher Stille verborgen, und nun versteht man, daß hinter dem Gemäuer noch andere Reste sich bergen. Wir verlassen gerne die mit naiver Farbenfreude decorirten Säle, mag auch die Eile den freundlichen Pächter befremden, denn der Mann hat noch von anderen Malereien gesprochen, und jetzt ist das längst Gesuchte auch wirklich gefunden. Die Kapelle hat man zu profanen Zwecken verbaut; aber ganz in der Tiefe, wo sich das Halbrund der Chornische wölbt, starrt uns vom blauen Grunde zwischen den Zeichen der Evangelisten ein byzantinisch finsterer Heiland an.

Die unfern gelegene Kapelle Madonna della Fontana soll Serodino mit Bildern und Stuccaturen ausgestattet haben. Aber keines dieser Werke — und es gilt

dasselbe von der gepriesenen Madonnenstatuette auf dem Hochaltare — kommt an naiver Frische und genialer Schönheit den Zierden seines Palazzetto gleich. Dennoch reihen sich unsere Erinnerungen an dieses einsame Heiligthum den schönsten Eindrücken aus den tessinischen Gegenden an. Von der Osteria am Berge führt ein Hohlweg in mäßigen Windungen durch den Wald empor und bald ist die Lichtung erreicht, wo sich die Kapelle, ein schmucker Kreuzbau, auf hohen Substructionen erhebt. Eine Platform mit Freitreppe tritt aus der Façade vor. Das Innere stellt sich mit schönen Verhältnissen und einem einfach vornehmen Pompe dar. Eine Inschrift im Chore berichtet, daß der Grundstein der Kapelle am 12. März des Jahres 1617 gelegt worden sei.[1]) Den Anlaß zur Stiftung hatte die Quelle gegeben, von welcher das Heiligthum seinen Namen empfieng. Ueber dem Borne wölbt sich die Grotte unter der Freitreppe ein. Das Wasser, das wir aus der Tiefe schöpfen, ist von seltener Klarheit und Frische und die Waldesdüfte würzen den labenden Trank. Als wir im Dämmerscheine den Hohlweg herunterstiegen, klangen die Angelus-Glocken vom Thale herauf und aus den Pforten der Waldkapelle stimmten die Accorde eines weihevollen Gesanges ein.

[1]) Ludovicus comes Sarecus Veronensis Adriæ episcopus, nuntius apostolicus apud Helvetios, Rhetosque primum huius ecclesiæ lapidem Asconensi populo instante posuit anno Dom. MDCXVII die XII Martis.

Im Sotto-Cenere.[1])

Stets werden wir eine dankbare Erinnerung an den greisen Chorherrn bewahren, der uns auf der Terrasse von S. Lorenzo die Weisung zu den schönsten Ausflügen in der Umgebung von Lugano ertheilte. Er nannte die Kirchen und Dörfer, die von den grünen Höhen herunterschimmern. Zur Linken, wo der Thalgrund zu den schönen Bergen der Valle di Colla ansteigt, liegen Davesco, Cadro und das Kirchlein von Dino, dessen Chor einen wohl erhaltenen Schmuck mit gothischen Wandmalereien besitzt. Der weiße Streifen, der wie eine lange Quermauer den Thalgrund beherrscht, ist Sonvico. Die stattliche Pfarrkirche mit dem posthum-romanischen Thurme stammt aus der Barockzeit. Nur die Säulen, welche die langen Vorhallen an der Süd- und Westseite tragen, deuten auf älteren Ursprung hin.

Solche Portiken mit offenem Dachgebälke, die bald nur eine Langwand, bald auch mehrere Seiten des Schiffes begleiten und sich vor der Westfronte zuweilen mit einer Kapelle verbinden, sind eine malerische Specialität, die sich öfters an den Kirchen in der Umgebung von Lugano wiederholt.

Die Malereien und Stuccaturen am Chorgewölbe mögen als vortreffliche Proben des Hochrenaissancestiles gelten, ebenso hat sich in den großen Fresken, Scenen aus dem Leben des Täufers Johannes, welche die Wände

[1]) Der südlich vom Monte Cenere gelegene Theil des Cantons Tessin: Lugano mit seinen Umgebungen und der Mendrisotto.

schmücken, ein flotter Meister bewährt. Um die Entstehungszeit dieser groß und breit behandelten Historien festzustellen, müßte eine Kunde über die Persönlichkeit des Martinus Ferru (?) rector ermittelt werden, dessen Name unter dem Bilde verzeichnet steht, welches den Täufer vor Herodes darstellt.

Hoch über Sonvico liegt im Kastanienwalde das alte Kirchlein S. Martino verborgen. Dann steigen wir an schattigen Halden zum Flusse hinab und wieder steil zu dem romanischen Thurme von Cagiollo hinauf. Tesserete ist das nächste Ziel. Der hohe Campanile von S. Stefano ist der stattlichste aus romanischer Zeit. Er trägt, wie derjenige von Sonvico, eine hohe Rundpyramide, die mit abwechselnd horizontalen oder schrägen und zickzackartigen Schichten von Buckelsteinen geschmückt ist. Ueber dem Eingang zum Schiffe, neben dem ein riesiges Bild Sanct Christoph's die Façade schmückte, steht das Datum 1444. Dieses Langhaus und der Dom von Lugano sind die einzigen Gewölbebauten, welche das gothische Zeitalter im Tessin hinterlassen hat. Sonst war eine Form der Anlage beliebt, welche bereits die romanische Epoche ausgebildet hatte. Dieser Typus, den die Franciskanerkirche S. Maria degli Angeli in Lugano in großen Dimensionen vertritt, ist ein ebenso origineller, als sich derselbe seiner einfach zweckdienlichen Haltung wegen empfiehlt und noch heute als ein musterhafter für die Anlage kleinerer Landkirchen gelten dürfte.

An den Langwänden des einschiffigen Raumes treten in regelmäßigen Abständen kräftige Halbpfeiler hervor.

Sie sind, je zwei einander gegenüber befindliche, durch Quergurten verbunden und diese Bögen giebelförmig übermauert, worauf das Dachgebälke unverschalt im Inneren zu Tage tritt.[1]) Denkt man sich hiezu den Schmuck der Wände mit den öfters noch erhaltenen Malereien aus romanischer und gothischer Zeit und die buntfarbige Ausstattung, die man wohl auch dem Holzwerk zu Theil werden ließ, so ergiebt sich, mit wie bescheidenen Mitteln ein Interieur von ebenso perspectivisch belebter, als farbenlustiger Wirkung erstellt werden konnte.

Ueberhaupt ist wohl zu beachten, wie oft die Vorliebe für eine malerische Ausstattung die Gestaltung des Einzelnen, wie das von der nordischen Gothik abweichende Schema der gesammten Anlage bestimmte. Die Anwendung rippenloser Kreuzgewölbe ist eine gewöhnliche, oder die Rippen und Consolen, welche die Wölbungen tragen, sind doch mit Rücksicht auf polychrome Zierden in den einfachsten Formen gehalten, und wieder so erklärt sich daraus die Vorliebe für die einschiffige Form der Anlage. Der Italiener will große Flächen und Wände, an deren Schmuck sich die Phantasie des Malers in ungehemmter Productivität ergehen kann. Diese Farben- und Bilderlust hat schon den Entwurf des Erstlings gothischer Kunst, der Kirche S. Francesco in Assisi bestimmt, und diesem Typus seine

[1]) Solche Anlagen sind die Pfarrkirche und S. Mamante bei Mezzovico, S. Rocco in Ponte Capriasca, die Kirche von Sureggio, der Dom und die Kirche S. Maria degli Angeli in Lugano, S. Marta bei Carona, S. Agata bei Tremona und S. Antonio bei Besazio.

Verbreitung über ganz Italien verschafft. Auch S. Stefano in Tesserete mit den kapellenartigen Wandbögen, die sammt den einwärts gezogenen Streben die hohen Kreuzgewölbe des einschiffigen Langhauses tragen, schließt sich dieser Gruppe nationaler Bauten an.

Von Tesserete lohnt sich's, den Bigorio zu besuchen. Im Angesichte eines Paradieses haben die Kapuziner ihr hoch gelegenes Kloster erbaut. Von den Staffeln zum Thale und über den blauen See bis zum Salvatore und den Ausläufern des Monte S. Giorgio dehnt sich der Fernblick in dem Rahmen der Bergzüge aus. In ihrer Klosterkirche wollen die Väter ein Bild der Madonna von Pierin del Vaga besitzen. Man kann auch weiter pilgern und jenseits Taverne in dem romanischen Kirchlein S. Mamante (S. Mamete?) bei Mezzovico ein leidliches Passionsgemälde aus dem Anfange des XVI. Jahrhunderts besichtigen.

Aber noch viel Besseres will schon: in Ponte Capriasca bewundert sein, ein Werk, das zu den vornehmsten Denkmälern der Kunst auf Schweizerboden gehört. Ponte Capriasca ist oberhalb Taverne abseits von der Straße über den Monte Cenere gelegen und von Lugano nach kurzer Frist zu erreichen. Hunderte, welche dort alljährlich von einer Copie des Lionardoschen Abendmahlsbildes hören, verschmähen es, in der Dorfkirche ein Werk zu besichtigen, das in Florenz oder Mailand der Gegenstand ungetheilter Bewunderung und ein Glaubensartikel für die Touristenmenge wäre. Auch nur wenige Kenner haben sich mit diesem Bilde abgegeben, das von Carl Brun als

die bedeutendste und besterhaltene aller Reproductionen des Lionardoschen Meisterwerkes bezeichnet worden ist.[1]) Franscini[2]) berichtet, daß Giuseppe Bossi dasselbe des eingehenden Studiums würdig erachtete, als ihm die Restauration des Abendmahlsbildes in S. Maria delle Grazie übertragen werden sollte. Er hat auch desselben in seiner Abhandlung ausführlich gedacht.[3])

Die Kirche von Ponte Capriasca ist 1835 von Grund aus erneuert worden. Nur den nördlichen Kreuzarm hat man stehen gelassen, um das Frescogemälde zu erhalten, das sich in einer Länge von mehr als $6^1/_2$ Meter[4]) über die ganze Breite der Schlußwand erstreckt. Lavizzari will auf demselben das Datum 1547 gelesen haben[5]); uns ist es trotz wiederholter Bemühungen nicht gelungen, dasselbe zu entdecken, und ebenso schwer dürfte der Name des Meisters zu ermitteln sein. Der Gedanke an Luini ist ohne Weiteres ausgeschlossen, aber der Rang eines Künstlers von min-

---

[1]) Dohme, Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit, Lfg. 63—64, pag. 26.

[2]) La Svizzera italiana II, pag. 287.

[3]) Giuseppe Bossi, Del cenacolo di Lionardo da Vinci ibri quattro. Milano 1810. pag. 146—150.

[4]) Die genauen Maaße sind einschließlich der umrahmenden Bordüre: Höhe M. 3,61, Breite 6,59. Die Breite der Bordüre beträgt M. 0,39.

[5]) Auch Bossi l. c., pag. 149, kennt dieses Datum nicht, dagegen will er an einem Bogen der Kirche die Jahreszahl 1565 gelesen haben. Er datirt das Abendmahlsbild aus demselben Jahre und ist geneigt, dasselbe für ein Werk des Pietro Luini, eines Sohnes des Bernardino zu halten.

bestens ebenbürtiger Bedeutung gewiß. Aus allem ergiebt sich, daß der Meister mit dem Originale in S. Maria delle Grazie auf's gründlichste vertraut gewesen ist. Das Momentane in den Bewegungen, besonders das Spiel der Hände, und die vielfach nüancirte Charakteristik in den zart und und licht gemalten Köpfen sind meisterhaft wiedergegeben. Ganz verschieden ist dagegen die Wahl der Farben für die Gewänder und abweichend von dem Originale der Ausblick durch zwei Rundbogenfenster in der Tiefe des Saales. Man sieht in eine weite Landschaft hinaus, wo links das Opfer Abrahams und rechts das Gebet am Oelberge gemalt sind. Es giebt Kunstwerke, über die sich ein Urtheil kaum in Worten fassen läßt; denn so einfach stellen sich die Mittel dar und so natürlich die Vollendung, welche der Künstler mit denselben erreichte, daß die lauterste Schönheit sich von selber versteht. So verhält es sich mit dem Abendmahlsbilde von Ponte Capriasca; es ist ein Werk, das je länger man dasselbe betrachtet, umsomehr an Kraft und Tiefe gewinnt. Recht ungeschickt ist über dem Gemälde ein schweres Stuccogesimse angebracht, wodurch die ohnehin dürftig beleuchtete Fläche tief beschattet wird. Zum vollen Genusse sind nur die Mittagsstunden von 11 bis 1 Uhr geeignet.

Reste eines zerstörten Frescogemäldes sind auch an der anstoßenden Ostwand erhalten. Es scheint von demselben Meister herzurühren. Eine lebendig bewegte Gruppe von Aposteln, die ihre Blicke zu einer auf den Wolken entschwebenden Gestalt emporrichten, läßt auf die Himmelfahrt Christi oder der Jungfrau schließen. Unfern steht

das Kirchlein S. Rocco. Auch hier kann man sehen, wie weit und wie lange die Mailänder Schule ihre Blüthen getrieben hat. Im Chore sind zwei Fresken von der Tünche verschont geblieben. Die eine stellt einen heiligen Rochus von Luinesker Süßigkeit dar, die andere die Madonna in throno zwischen den Heiligen Rochus und Sebastian, eine überaus liebreizende Gestalt, die das segnende Knäblein auf dem Schooße hält. Dieses letztere Gemälde trägt das Datum 1551.

Auch jenseits der Hügelreihe, welche das Agnothal im Osten begrenzt, und auf derselben sind lohnende Ziele in jeder Richtung zu finden: auf den sonnigen Höhen, welche den stillen, melancholisch schönen See von Muzzano umkränzen. Ein Nachmittagsspaziergang genügt, um die Runde zu machen, im Schatten mächtiger Bäume und über die Fluren zu den blanken Dörfern, die so lustig von ihren grünen Zinnen herunterschimmern. Unvergleichlich sind hier die Kirchen in die Landschaft gebaut. Die ruhige Form der Bedachungen, die Gruppirung mannigfaltig geformter Theile, die sich terrassenförmig über einander erheben, bis das Ganze in dem luftigen Campanile seinen Abschluß findet; die leichten Vorhallen wieder mit ihren weit gespannten Bögen und Wölbungen, das Alles macht, daß diese Bauten in Verbindung mit der südlichen Vegetation und den feinen Terrainformen, die sie durchschneiden oder bekrönen, eine eminente Anziehungskraft ausüben, und wer solche Reize entdeckt, fast eifersüchtig Bild auf Bild skizzirend sich aneignen möchte. In Gentilino will die Casa Somazzi beachtet sein. Die 1510 datirte Sgraffitto-Façade gehört

zu den tüchtigsten Proben dieser Technik, welche aus der goldenen Epoche des XVI. Jahrhunderts erhalten sind. Auch die Thür- und Fenstereinfassungen sind in Sgraffitto ausgeführt, die Wandfläche theils quaderartig, theils mit freieren Lineamenten decorirt. Zwei Friese trennen die Etagen. Sie sind mit Ranken geschmückt, welche aus ruhenden Frauengestalten oder kosenden Genien herauswachsen. Ein einziges größeres Bild stellt die Stigmatisirung des heiligen Franciscus vor.[1]) Einfacher, aber von ebenfalls bester Wirkung ist die Sgraffitto-Decoration des hinteren Hofraumes.

Zur Linken geht es in das Thal des Agno hinab, der sich in den Westarm des Luganersees ergießt. Die Route über Agno, Magliaso und Ponte Tresa ist die Heerstraße, welche Lugano mit Luino, dem nächsten Hafenplatze am Lago Maggiore verbindet. Zwei Denkmäler sind hier der Beachtung werth. Das eine ist die Madonnenkapelle, die sich bei Magliasino mit einer schattigen Giebelhalle nach der Straße öffnet. Dem quadratischen Kuppelraume folgt ein viereckiges Chörlein. Auf dem Boden des Vorraumes liegt eine hölzerne Treppe. Sie soll an die Stufen erinnern, welche das Mägdlein Maria beim ersten Tempelgange erstieg. Fromme Besucher pflegen dem Heiligthume ein kleines Opfer zu spenden, Kupfermünzen, die hier und da auf dem Boden glitzern. Eine Inschrift meldet, daß diese Kapelle 1442 errichtet, 1534 verschönert und 1845 durch die Fürsorge eines Matteo

[1]) Abbildung im Anzeiger für Schweizerische Alterthumskunde, 1880, Nr. 2, Taf. V u. VI.

Crepi restaurirt worden sei. Das zweite Datum wird auf die malerische Ausstattung zu beziehen sein. Ueber den Gestalten der Kirchenväter, welche die Lünetten der Altarnische schmücken, umschweben Engel das Zeichen des heiligen Geistes. In der Kuppel des Vorraumes ist die Madonna gemalt, wie sie mit ausgebreiteten Armen inmitten eines Chores von dienstfertigen und anbetenden Engeln thront, eine feierliche Composition voll Leben und seliger Begeisterung. Zwei Fresken, den Gekreuzigten und den Tempelgang des Mägdleins Maria darstellend, schmücken die Seitenwände; Engel, Sibyllen und schönfarbige, im besten Renaissancestile componirte Decorationen vervollständigen diesen Cyclus, der zeigt, welche Kraft Luini's Traditionen auch dem Kreise handwerklicher Meister verliehen.

Ueber dem Dorfe Magliaso erheben sich die Reste des Schlosses S. Giorgio.[1]) Die tessinischen Localschriftsteller haben keine Nachrichten von demselben überliefert, wiewohl die weitläufige Anlage der Baulichkeiten auf ein hohes Ansehen der früheren Besitzer deutet. In Form eines langen Complexes erstreckt sich die Fronte von der kleinen Kuppelkirche S. Macario bis zu dem thurmartigen Gebäude, das den östlichen Abschluß bildet. Ein Steilhang, mit Cypressen und aller Ueppigkeit einer südlichen Vegetation bewachsen, fällt gegen die Straße ab. Der Nordseite schließt sich in terrassenförmigem Aufbau, eine Folge von Gärten, Zwingern und Höfen an. Ihr Anblick mit den barocken Pfeilerhallen muß von statt-

[1]) Franscini, La Svizzera italiana I, 2, pag. 256.

lichster Wirkung gewesen sein. Jetzt sind die Wölbungen geborsten, Gesträuche und Schlingpflanzen wuchern an den Stützen empor, und wo einst Jubel und festliche Klänge ertönten, hat sich ein armes Völklein in dumpfen Stuben und den rauchgeschwärzten Sälen eingenistet. Was von diesen Räumen erhalten blieb, läßt auf einen durchgreifenden Ausbau in der Barockzeit schließen. Nur die Mauern des viergeschoßigen Ostthurmes sind von der mittelalterlichen Anlage stehen geblieben. Dies zeigen die Spuren von Malereien, die an der Südfronte unter der Tünche zum Vorschein kamen. Diese Medaillons mit grimmigen Thieren, Lilien und Blättern, über denen ein Ornamentfries den Abschluß bildet, sind kostbare Reste, denn hier ist das seltene Beispiel eines Façadenschmuckes zu sehen, von welchem so manche Stelle in den Annalen und Dichtungen des romanischen Zeitalters handelt.[1])

Von Agno geht es auf steilen Pfaden nach Cimo hinauf. Auch dort ist's schön zu wandern auf den frischen Höhen, wo sich ab und zu ein Ausblick nach dem fernen Lago Maggiore eröffnet. Wie Apenninennester bauen sich die steinernen Dörfer an den Hügeln und Hängen auf, Aranno, Miglieglia, dessen alte Stephanskirche einen Cyclus spätgothischer Wandmalereien enthält, und Breno, wo die Wirthin aus dem Markgrafenlande, trotz welschen Heims und welschen Brauches den Gast in Hebel's

[1]) A. Schulz, Das höfische Leben zur Zeit der Minnesinger, Bd. I, Leipzig 1879, S. 50. 96. Eine Abbildung dieses Fragmentes findet sich in den Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich, Bd. XXI, Heft 1, S. 15.

traulicher Sprache begrüßt. Ein prächtiger Rückweg führt über Arosio nach Lamone im Agnothale hinab.

Das Wahrzeichen Luganos ist die Warte, die sich am nördlichen Ende der Halbinsel von Morcote erhebt. Mag man, auf welchen Pfaden immer, der Stadt sich nähern, die stolzen Massen des Salvatore und die blanke Kapelle darauf entbieten den ersten Gruß. Mit breiten, wild zerklüfteten Hängen stellt er sich dem von Westen Kommenden dar; fast lothrecht ist sein Absturz nach Osten, mit den ritterlichen Formen, die sich in den Fluthen spiegeln, und wieder anders schließt der Salvatore die Bucht von Lugano ab. Hier ist er ein Dom mit grünen Staffeln, der in nächtiger Stunde wie eine riesengroße gähnende Wölbung in dem funkelnden Schwarzblau des Himmels erscheint.

Der Weg auf die Höhe ist derselbe, der nach Carona führt. Erst auf der Terrasse von Pazzallo lenkt er zur Rechten ab. Lauter Entzücken erweckt der Ausblick nach Hüben und Drüben: über die grünen Halden zur Tiefe, wo Lugano mit seinen Gassen, Kirchen und Villen wie ein Geschmeide am blauen Gestade schimmert, thalauf zu den Höhen der Valle di Colla und jenseits des Monte Bre über die tiefe Fluth im Kranze majestätischer Berge schweift das Auge in paradiesische Fernen hinaus. Und dann mit einem Male ändert sich die Scene. Tief unten bettet sich das Thal von Pambio ein. Sanfte Höhen begrenzen dasselbe, über welche der Fernblick bis zu den Bergzügen am Lago Maggiore reicht. Alles ist grün in Grün. Nur die Dörfer blinken hell herüber und ihre schlanken Thürme,

die so weiß und rüstig in die Höhe streben. Im Süden, wo das Thal sich öffnet, glänzt wieder ein sonniger Spiegel. Daneben baut sich die Terrasse von Agra auf. Kein Maler vermöchte die Reize südlicher Landschaft in feineren Linien wiederzugeben. Im Angesichte solcher Bilder ist Carona bald erreicht. Von dem Dorfe Carabbia, über dem sich der Salvatore in mäßiger Höhe erhebt, führt ein schattiger Weg zur Kirche hinab. Der viereckige Chor mit seinen Rundbogenfriesen und Lesenen ist ein romanisches Werk. Darüber erheben sich die Kuppel und der Campanile mit seinem barocken Aufsatze, rothes Gemäuer vor den Coulissen grüner Berge, das sich prächtig von dem tiefblauen Himmel absetzt. Vor der Kirche liegt der alte Friedhof. Dort waren noch unlängst, vom Dorngebüsche verdeckt, eine Anzahl in Sandstein gearbeiteter Reliefs zu sehen. Sie stellen unter Muscheltabernakeln die Gestalten der Apostelfürsten, andere die Halbfiguren der Heiligen Stephan und Agatha und den ritterlichen S. Georg vor. Edlere Erscheinungen sind unter den Werken spätgothischer Plastik selten zu finden. Jetzt sind diese Bildwerke in der Pfarrkirche geborgen, wo auch andere einen hohen Begriff von den Kräften geben, über welche die Caronesen verfügten. Ein Marmorrelief an der Nordwand des Schiffes stellt in einer Umrahmung von Muscheltabernakeln und Pilastern die Madonna mit dem Kinde zwischen den Heiligen Rochus und Sebastian vor; es ist ein Werk aus der goldenen Zeit des XVI. Jahrhunderts. Besonders S. Sebastian ist vollendet schön. Leicht und ungezwungen steht er da. Die breite Brust ist herrlich modellirt und durch die schmerzvollen Züge des

edlen Hauptes leuchtet schon etwas von der Siegesfreude des Märtyrers. Die umrahmenden Theile sind mit köstlichen Renaissancemotiven geschmückt. Es ist fast nicht möglich, etwas Eleganteres zu gestalten, als diese leichten bis in die feinsten Theile individualisirten Ranken, welche die Pilaster schmücken. Daneben ist eine marmorene Madonnenstatuette angebracht. Die thronende Gottesmutter hält das nackte Knäblein auf dem Schooße, das mit lebhafter Bewegung seitabwärts schaut. Der Ausdruck der Madonna hat etwas Geziertes und läßt, wie der ganze Vortrag überhaupt, auf die spätere Epoche des XVI. Jahrhunderts schließen. Es kann übrigens nicht wundern, hier oben so gute Werke zu finden, denn eine Reihe tüchtiger Meister sind aus Carona hervorgegangen. Franscini nennt drei Caronesen: Gasparo, Tomaso und Marco, die sich zu Ende des XIV. Jahrhunderts an dem Mailänder Dombau betheiligten.[1]) Des Letzteren hat auch Cicognara gedacht;[2]) später finden wir einen anderen Mitbürger, Antonio Casella an der Ausstattung des Palazzo del Municipio in Brescia beschäftigt,[3]) der eines der pomphaftesten Werke oberitalienischer Frührenaissance, in riesigen Dimensionen und mit einem Aufwande herrlichster Bildwerke 1484 von Tomaso Formentone zu bauen begonnen worden ist. Auch spätere Caronesen haben Tüchtiges geleistet.

---

[1]) La Svizzera italiana I, 397.

[2]) Storia della scultura. Vol. I. Venezia 1813. pag. 122

[3]) Memorie intorno alle publiche fabbriche più insigni della ittà di Brescia. Raccolte da Baldassare Zamboni, arciprete di Clavisano. Brescia 1778. pag. 65.

Oldelli[1]) nennt zwei Brüder Solari, Francesco und Antonio, die sich als Architekten und Bildhauer bethätigten. Der Eine „il cavaliere Solari" genannt, soll in Venedig gelebt haben. Sein Haus in Carona wird gerne gezeigt.[2]) Ein Zimmer daselbst ist vollendet schön im Barockstile geschmückt. Ein Fries von Leinwand zieht sich unter der Decke hin. Er ist mit einer allerliebsten Sippschaft von Putten bemalt, die sich mit Delphinen, Seepferden u. dergl. auf den Wogen tummeln. Dazu kommt die Bekrönung der Fenster und Thüren und der Schmuck eines Kamines mit weißen Stuccaturen, so lustig und formvollendet, daß man sich in diese Werke verlieben kann.

Von der Kirche, wo ein stattlicher Flügel mit Arcaden und einem Friese, der die Wappen der dreizehn alten Orte enthält, im rechten Winkel an die Façade stößt, treten wir durch enge, rauchgeschwärzte Gassen in's Freie hinaus. Der Pfad steigt mählig nach Süden an, wo fast im Grün verborgen die Kirche Santa Marta liegt. Den Caronesen ist dieses Heiligthum ein stolzer Besitz, denn es zählt, wie sie melden, zu den vier Hauptsitzen der „arci-confraternità del gonfalone maggiore di Santa Marta di Roma," eine Bruderschaft, die auch schlechtweg la compagnia della morte genannt wird. Noch heute besteht diese Confraternität, zu welcher Männer und Frauen gehören, und deren Hauptzweck, außer den Andachtsübungen, zu welchen die Mitglieder verpflichtet sind, in wohlthätigen Werken und einer würdigen Feier in Sterbefällen besteht.

[1]) Dizionario degli nomini illustri del Canton Ticino I, 178.

[2]) Ehedem Casa Solari, jetzt Haus des Cattaneo, Giacomo.

Ihren Nimbus hat sie freilich seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts verloren. Damals, heißt es, wurden die Genossen in regelmäßigen Terminen zur Wallfahrt nach Rom geladen. Es war ihnen geboten, den Weg zu Fuß, unter Beobachtung strenger Uebungen zurückzulegen. Dann aber, sobald sie die Thore der heiligen Stadt betreten hatten, ward ihnen ein feierlicher Empfang zu Theil und die Brüder wurden, so lange sie daselbst weilten, mit allen Auszeichnungen und Ehren als Gäste des Papstes behandelt. Das alte Kirchlein ist neben dem größeren Barockbau stehen geblieben. Dem einschiffigen Langhause, wo giebelförmig übermauerte Spitzbögen das offene Dachgebälke tragen, schließt sich ein viereckiges Chörlein an. Die Wände und das Kreuzgewölbe sind mit Bildern geschmückt, die in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts gemalt worden sein mögen. Das bemerkenswertheste derselben stellt eine Schaar von Brüdern dar, die zu Füßen ihrer Patronin knieen. Wie man noch heute die Vertreter solcher Corporationen in Italien sieht, sind sie mit vermummten Gesichtern dargestellt. Eine lange Capuze läßt nur die Augen frei, über denen ein rothes Kreuz die Stirne schmückt. Capuze und Mantel sind weiß, der letztere ist mit einem Stricke umgürtet. Ihre Hände haben die Brüder zum Gebete gefaltet; von der Einen hängt die mehrschwänzige Pönitenzpeitsche herab. Auch Sanct Martha ist weiß gekleidet. Mit der Linken breitet sie den Mantel über die Knieenden aus; in der Rechten hält sie den Weihkessel und Wedel, mit dem die Heilige, wie die Legende berichtet, einen Drachen bezwang.

Auch ein zweites Heiligthum genießt eines weiten Rufes, die Madonna d'Ongero, die sich im Süden von Carona aus der Waldeinsamkeit erhebt. Das Innere dieser Kuppelkirche baut sich in schönen Verhältnissen auf und das Ganze macht einen wirklich vornehmen Eindruck, denn hier ist der Barocco mit einer seltenen Consequenz in Scene gesetzt. Ein reicher Schmuck von Stuccaturen und Gemälden belebt die Decken und Wände. Eine heilige Anna, auf Leinwand gemalt, und die Freske an der Südseite des Schiffes, welche die Disputation der Kirchenväter vorstellt, sind Werke des aus Carona gebürtigen Cavaliere Giuseppe Petrini (1681—1757).[1]) Es sind flotte Arbeiten, die eine eminente Uebung belegen und sich auf den ersten Blick durch die mit koketter Breite hingeworfenen Schatten neben hell schillernden Tönen und einem fast unnatürlich fahlen Incarnate charakterisiren.

Von der Madonna d'Ongero gehen zwei Pfade ab. Der eine, der dem östlichen Zuge der Halbinsel folgt, führt von der halben Höhe des Monte Arbostora nach Vico Morcote hinab; der andere zur Rechten verbindet Carona mit dem am Westarme des Luganersees gelegenen Weiler Figino. Niemand, der die lauschigen Wälder durchstreift, ahnt, in der Nähe eines ehemaligen Priorates zu sein, denn so heimlich wie ein Waldmärchen liegt S. Maria di Torello im Dickicht verborgen. Der Stifter dieses Gotteshauses ist der Bischof von Como, Wilhelm I. della Torre gewesen, der hier nach seinem 1226 erfolgten Tode

[1]) Oldelli I, 138.

die gewünschte Ruhestätte fand.[1]) Der Bau macht den Eindruck eines uralten Longobardenwerkes. Dünne Lesenen, die in einem Zuge bis zu dem Bogenfriese emporsteigen, gliedern die nördliche Langwand, wo sich zwei über einander befindliche Reihen von Rundbogenfensterchen öffnen. Ein hübsches Portal, das die Formen des Uebergangsstiles zeigt, öffnet den Zugang von Westen. Zur Linken hat ein romanischer Schilder das Bildniß des bischöflichen Stifters gemalt. Auf der anderen Seite starrt uns Sanct Christoph an, ein Byzantiner mit gekröntem Haupte und einem mit Perlen gemusterten Mantel. Am östlichen Ende der Kirche erhebt sich der Thurm mit dem niedrigen Zeltdach und den gekuppelten Schallfenstern darunter. Und ebenso malerisch ist der Anblick des Inneren, das sich in dreifacher Terrassirung von dem zweigeschoßigen Vorraum durch ein kurzes Langhaus bis zu dem viereckigen Chore aufbaut. Wiederum steigt man auf einer Treppe rechts zu einem tonnengewölbten Quergange hinauf. Er bildet den Vorraum einer neben dem Chore gelegenen Kapelle und führt am südlichen Ende in einen kleinen Hof hinaus. Hier lagen die Conventgebäude, die jetzt modernisirt und zum bescheidenen Landsitze umgewandelt sind. Kinder halten gewöhnlich die Wache, scheues Wild, das keine Auskunft giebt und vor dem Fremden hinter die stillen Mauern flieht. Auf Martersteigen geht es nach Figino hinab. Dann aber, ist das Ufer erreicht, fängt die herrliche Promenade um

[1]) Die Literatur über dieses Priorat regulirter Augustiner-Chorherren ist aufgeführt in den Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich, Bd. XXI, Heft I, S. 10.

die Halbinsel an. Kaum irgendwo ist's schöner zu wandern als hier in lauter Grün und Schatten, wo die Wipfel uralter Kastanien zu langen Gallerien verwachsen und kühle Grotten im Angesichte von Berg und See zur Rast und Einkehr laden.

Am Steilhang der Südspitze dehnt sich das alte Morcote aus. So schmal ist das Ufer, daß nur eine Gasse mit den seewärts geöffneten Arcaden den Raum neben dem Gestade gefunden hat. Aus der langen Fronte heben sich mehrere Façaden hervor: ein Ritterthurm mit gekuppelten Spitzbogenfenstern und einem alten Mauergemälde, das einen heiligen Bischof vorstellt; der vornehme Palazzo Paleari mit seinem mächtig vorspringenden, von Consolen getragenen Kranzgesimse und den reichen Stuccaturen, welche die Fenster umrahmen. Er trägt das Datum 1537 und war der Sitz einer mächtigen Familie, der auch das hochgelegene Castell von Morcote gehörte.[1]) Daneben steht die Casa Castiglioni mit einer bemerkenswerthen Sgraffittofaçade.[2]) Sonst sieht man nur ärmliche Häuser mit niedrigen, flach gedeckten Lauben, denn der Blick reicht nicht an die Bergwand empor, wo die ganze Pracht und Ueppigkeit einer südlichen Vegetation die Terrassen und Hänge beschattet, der tiefgrüne Lorbeer in silberglänzenden Oliven, über denen sich die dunklen Wipfel der Cypressen wiegen. Draußen, vom See her, will Morcote gesehen sein, dann stellt sich, was die Natur und Menschenhände

[1]) Oldelli, II, 48. Lavizzari, Escursioni pag. 197.

[2]) Abgebildet im Anzeiger für Schweizerische Alterthumskunde 1880, Nr. 2, Taf. V und VI.

geschaffen haben, in einem großartig romantischen Bilde dar. Keine Ortschaft am unteren Luganersee kommt Morcote mit seinen malerischen Reizen gleich. Hinter der blanken Häuserreihe baut sich eine Wand von Terrassen empor. Eine Treppe führt zur Linken bergan mit steilen Rampen und steinernen Brüstungen, die den Vorwerken eines Castelles gleichen. Auf einem der ersten Haltepunkte setzt sich die Kapelle S. Antonio Abbate von der Bergwand ab. Dann folgt ein kühnes Bogenwerk, die Terrasse, auf welcher die schönste Gruppe von kirchlichen Bauten steht: S. Antonio di Padova, ein barocker Kuppelbau neben der kreuzförmigen Basilika der Madonna del Sasso. Dahinter ragt aus den Cypressen ein stolzer Campanile empor. Reicher Wandschmuck von Lesenen und Rundbogenfriesen umrahmt die gekuppelten Schallfenster, über denen ein schlanker Aufsatz das warmbraune Gemäuer bekrönt. Und immer steiler rafft sich die grüne Pyramide zusammen bis zu der Spitze des Monte Arbostora, der die Ruinen des Castelles überragt. Entzückend ist der Ausblick von der Terrasse, auf der sich die Madonna del Sasso erhebt, besonders nach Süden, wo Porto Ceresio liegt. Dort, zwischen den sanften Höhen, breitet sich eine blaue traumhafte Ferne aus, und das Kirchlein S. Giovanni di Besano, das die Silhouette des schönsten Hügels spitzt, winkt mit zauberischer Anziehungskraft hinüber.

Auch sonst verlohnt sich's, hier oben zu weilen. Die Madonnenkirche ist ein schmuckloses Gebäude im Uebergangsstil, aber darum bemerkenswerth, weil sie die consequente Verwendung des Backsteins, sogar für die Pfeiler

und die Würfelcapitäle zeigt, welche die spitzbogigen Arcaden der Schiffe tragen. Das westliche Joch des Hauptschiffes ist durch die Orgel maskirt — leider — denn die Wände und das Gewölbe sind mit alten Bildern geschmückt. Eine Gurte mit bunten Ranken auf Gelb trennt dieses Joch von dem östlich folgenden Kreuzgewölbe. Die Rippen sind mit geometrischen Mustern belebt und die dunkelrothen Kappen hell gestirnt. Vier Rundmedaillons sind theilweise verdeckt, doch erkennt man den Sündenfall und die Vertreibung aus dem Paradiese, Anspielungen auf die Thaten der Erlösung, welche die Bilder unter den Schildbögen schildern. An der Westwand sind Christus am Oelberg, gegenüber der Gang nach Golgatha und in der Tiefe die Kreuzigung gemalt, figurenreiche, etwas eintönig gereihte Compositionen mit ausführlichen Landschaften und schlanken Figuren, deren einige in ihren tändelnden Stellungen an Mantegneske Typen erinnern. Die Köpfe sind von strenger Süßigkeit, einige recht ausdrucksvoll und mit warmen Tönen kräftig modellirt. Auf dem Schilde eines Kriegers bei der Kreuztragung steht das Datum 1513, das ist die früheste Jahreszahl, die ein tessinisches Wandgemälde im Renaissancestile trägt.

Der achteckige Kuppelbau, der sich auf der anderen Seite der Terrasse aus einem Umgange von Pfeilerhallen erhebt, ist dem heiligen Antonius von Padua geweiht. Das Innere bietet, abgesehen von den rüstigen Verhältnissen, keine Reize dar. Süße Barockmalereien, Scenen aus der Geschichte Sanct Peters, welche den Fries unter der Kuppel schmücken, sollen Werke eines Carloni von

Rovio sein.[1]) Sie tragen das Datum 1682. Aelteren Ursprungs ist die kreuzförmige Kapelle S. Antonio Abbate, die so malerisch auf einer Felsterrasse die Straße beherrscht. Die wuchtigen Stützen und die schweren Spitzbogengewölbe wiederholen die Constructionen und Formen der Marienkirche. Von spätgothischen Malereien, welche die Wände schmückten, sind nur schadhafte Reste erhalten.

Zum Castelle steigt man über Vico Morcote hinauf. Dort möge, wer das barocke Kirchlein S. Fedele sieht, dasselbe ja nicht unbesucht lassen, denn ein Marmorrelief, das jetzt über der Sakristeithüre steht, gehört zu den formvollendetsten Werken, die Tessin aus der früheren Renaissancezeit besitzt. Seine ursprüngliche Bestimmung scheint diejenige eines Altaraufsatzes gewesen zu sein. Solche Retabula, von Rodari und anderen Zeitgenossen verfertigt, besitzt auch der Dom von Como. Die hohe, aus grauem Marmor verfertigte Tafel hat die Form eines Prachtthores mit drei muschelförmigen Nischen, welche die Reliefgestalten der thronenden Madonna zwischen dem Täufer Johannes und S. Fedele umschließen. Emblematische Darstellungen, welche auf das Erlösungswerk anspielen, und Ornamente, köstliche Proben des reinsten Frührenaissancestiles, beleben die umrahmenden Theile. Die nahe Verwandtschaft dieses schönen Werkes mit den Portalsculpturen von S. Lorenzo in Lugano erkennt man auf den ersten Blick. Alterthümlicher ist auf dem Relief von Vico Morcote bloß die Behandlung der Figuren, die

[1]) Franscini, II, 270. Lavizzari, S. 197.

noch mit ziemlich scharf gebrochenen Draperien und nicht so süßen Zügen erscheinen. Die Köpfe haben hier etwas von jener strengen Herbe, welche den Frührenaissance-Typen eigen ist. Im Uebrigen stimmt der Stil der Ornamente wie die Wahl gewisser Gliederungen so sehr mit den vorhin genannten Werken überein, daß wir nicht anstehen, diese Tafel als ein älteres Werk des „Meisters von Lugano" zu bezeichnen.

Wieder zu den schönsten zählen die Erinnerungen an die Streifzüge auf den gegenüber liegenden Höhen. Zwei Wege führen, der eine von Melano, der andere von Maroggia zu dem sonnigen Rovio hinauf. Maroggia ist die Heimath der Rodari gewesen, von denen Tomaso für den Erbauer des Domchores von Como galt. Wir meinen aber, daß ihm damit zu große Ehre widerfahren sei. Die Altar- und Portalsculpturen, die Rodari's Schaffen von 1491 bis 1513 belegen, und andere Zierden, welche auf die Wirksamkeit einer von ihm geleiteten Schule zu deuten scheinen, zeigen, daß Tomaso ein fruchtbarer Vertreter der lombardischen Frührenaissance gewesen ist. Aber der Vergleich dieser Werke mit den von dem Erbauer des Chores bewährten Talenten fällt nicht zu Gunsten Rodari's aus, und die mit Harpyien, Putten und Ranken umgebene Tafel, die unter den baugeschichtlichen Daten seinen Namen trägt, ist gerade gut genug, um den Verdacht zu erwecken, daß es den Verfertiger derselben nach einer Auszeichnung verlangte, die von nicht sehr anspruchslosen Gesinnungen zeugt. Beglaubigte Werke des Meisters hat seine Heimath nicht bewahrt. Aber in den engen Gassen ist hie und da

ein marmorenes Madonnenrelief zu finden, das sofort beweist, der Mann, der solches geschaffen hat, ist entweder nicht bei Cassé gewesen, oder er hat den Seinen den Propheten weisen wollen. Von Maroggia werden außer den Rodari auch andere und vielleicht noch bessere Meister gekommen sein.

Rovio wird öfters zum Ausgangspunkte für die Besteigung des Monte Generoso gewählt, dessen Gipfel fast senkrecht über dem freundlichen Dorfe liegt. Der Aufstieg führt in einer Furche am Fuße der S. Agathenkapelle empor. Indessen diese Ziele bleiben späteren Wanderungen vorbehalten. Der freundliche Curato hat uns den Schlüssel zu der Kapelle S. Vigilio anvertraut, die einsam auf der Anhöhe zur Linken steht. Das kleine Gotteshaus hat eine durchgeführte Außengliederung und den Schmuck des Chores mit romanischen Wandgemälden bewahrt, doch ist ein Theil der letzteren, die Folge der Apostel, welche in der Rundung der Apsis zu Seiten der Gottesmutter stehen, einer schlimmen Restauration unterzogen worden. Prächtig ist der Pfad, auf dem wir Rovio in nördlicher Richtung verlassen. Ueber Matten und sanfte Erhebungen geht es nach Cassina. Hier tritt die Straße an den Rand des Thales heran, durch welches die köstlichen Wasser von Arogno nach Maroggia herunterbrausen. Auf den Windungen im Kastanienschatten erfreut sich das Auge an einem fortwährenden Wechsel anmuthiger Scenerien, hier schweift der Blick in die tiefe Mulde hinab und dort zu den Dörfern und Weilern, die so blank und lustig von dem grünen Amphitheater herüberschimmern. Jenseits

Casanova steht das romanische Kirchlein S. Michele. Die Langseiten und die Eingangsfronte sind mit Lesenen und Rundbogenfriesen geschmückt; doch ist das Innere verbaut. Eine moderne Holzdiele bedeckt den einschiffigen Raum, der früher, wie die Kapelle S. Vigilio bei Rovio, ein offenes Dachgestühl getragen haben mag. Auch die Apsis hat man zerstört und den Chor an die ursprüngliche Eingangsseite verlegt. Zu Arogno empfiehlt sich die Rast im Belvedere. Dann stehen zwei Wege offen, die beide nach dem See herunterführen. Der eine nach Osteno durch die Valle Intelvi wird als eine Promenade in großartig einsamer Umgebung geschildert; der andere verbindet Arogno mit dem nahen Campione. Auf der Höhe will ein Heiligenhäuslein beachtet sein, denn zur Rechten lenkt hier der Pfad zu den berühmten Cantine von Caprino ab. Diese Felsgrotten am Gestade, die sich im lauschigen Grün verbergen, spenden köstliche Weine, aber wer sich auf sichere Ausfahrt verläßt, wird besser thun, den Bootsmann in Campione zu suchen.

Campione oder Campiglione ist heute eine italienische Enclave. Vor der französischen Revolution hatte das Städtchen unter schweizerischer Landeshoheit gestanden, war dann aber, wie Franscini berichtet, von seinen früheren Beherrschern vergessen und folglich zur Lombardei geschlagen worden, mit welcher dieses kleine Gemeinwesen im Jahre 1859 an Italien fiel. Die Campionesen sind übrigens mit dieser Fügung wohl zufrieden. Sie geben vor, wir wissen nicht in welche Körperschaft, zwei Deputati zu wählen, sie sind von Zöllen und Gefällen frei und die

Mannschaften, welche unter der Fahne des Regno dienen, wissen ihr königliches Bewußtsein den republikanischen Nachbarn gegenüber aufzuspielen.

In den engen Gassen, die zum Gestade herunterführen, ist wenig Rares zu finden. An dem Kirchlein S. Pietro meldet eine Inschrift, daß der Patron Jacobus de Sancto im Jahre 1327 dasselbe habe errichten lassen. Eher lohnt sich's, die Pfarrkirche zu besuchen, wo einige Marmorreliefs an die Bedeutung Campiones als Ausgangspunkt einer bedeutenden Künstlerschule erinnern. Von hier stammte der Bildner Boninus de Campigliono. Er hat das schönste und reichste der veronesischen Scaliger-Gräber, das Mausoleum des 1375 verstorbenen Cansignorio della Scala verfertigt, ebenso scheint er noch vorhandene Arbeiten im Mailänder Dome hinterlassen zu haben. [1]) Ihm folgte Marco da Campione, dem Calvi den Plan zu dem Mailänder Dome und die Oberleitung über denselben zuschreibt, worauf dann letztere nach Marco's Hinschied im Jahre 1390 auf Jacopo da Campione übergieng. Wieder ein Campionese war Matteo, dessen 1396 datirte Grabschrift noch jetzt am Chore des Domes von Monza zu sehen ist. Der prachtvollen Façade desselben, einem Hauptwerke mittelalterlich lombardischer Decorationskunst, liegt sein Entwurf zu Grunde, und ebenso wird ihm

[1]) Vergl. über die Campionesen Notizie sulla vita e sulle opere dei principali architetti, scultori e pittori che fiorirono in Milano durante il governo dei Visconti e degli Sforza, raccolte ed esposte da Girolamo Luigi Calvi. Parte I. Milano, Tipografia Ronchetti, 1859.

der reiche mit Statuetten und Ornamenten geschmückte Ambo zugeschrieben.

Draußen an der Straße, die zum Damm von Melide führt, liegt die Kirche der Madonna dell' Annunziata. Wer sie besucht, wird am liebsten eine Kahnfahrt machen, denn vom See her betrachtet nimmt sich das weithin sichtbare Gebäude am stattlichsten aus. Das haben die Alten verstanden, ihre Gotteshäuser in die schönsten Landschaften zu bauen, und den Architekten der Barockzeit wird man die Anerkennung auch nicht versagen, daß sie das Monumentale der natürlichen Linien in genialer Weise zu benutzen verstanden. Zu dem Plateau, auf welchem die Kirche steht, geht es auf einer vierfachen Rampe von doppelten Freitreppen empor. Dazwischen öffnen sich zwei kühle Grotten, durch welche eine Quelle zu dem Gestade herunterrauscht. Ihre Wölbungen sind mit Stalaktiten behangen, die Wände schmückt das Grün von zarten Pflanzen, denen die murmelnden Wasser eine immer gleiche Frische spenden. Die Kirche mag als Muster eines malerischen Barockstiles gelten. Zu der pikantesten Gruppe baut sich die Façade mit dem seitwärts stehenden Campanile und der achteckigen Kuppel des Altarhauses zusammen. Die Fronte sieht einem Triumphbogen gleich. Ein Rundbogen nimmt die ganze Höhe und Breite der Façade ein. Er ist von korinthischen Säulen flankirt, welche den geschweiften, mit allerhand krausen Zierden überladenen Giebel tragen. Zur Seite schließen sich zwei niedrige Pforten an. Sie sind nach den Pfeilerhallen geöffnet, welche die Langseiten des Schiffes begleiten. Auch drinnen glaubt man lauter

Barocco zu sehen. Dem einschiffigen Langhause folgt ein quadratischer Kuppelraum und diesem der Chor. Ueppige Stuccaturen und pomphafte Fresken, nach Oldelli Werke des aus Campione gebürtigen Cavaliere Isidoro Bianchi, schmücken die Wände. Demselben Künstler wird das Gemälde auf dem Hochaltare zugeschrieben.

Es ist darum begreiflich, daß man sich mit einer raschen Umschau begnügt und die Kirche verläßt, ohne die merkwürdigen Bilder gewahrt zu haben, welche die Südwand des Schiffes schmücken. Sie sind auch erst vor wenigen Jahren wieder zum Vorschein gekommen. Ein Terracottakünstler, der aus Mailand in seine alte Heimath auf Besuch gekommen war, hatte ein paar farbige Spuren bemerkt. Sogleich machte sich der wackere Mann an's Werk und es gelang ihm, drei Bilderreihen von der Tünche zu befreien. Es ergiebt sich aus diesem Funde, daß das Schiff der gothischen Kirche beibehalten wurde, als man im XVII. Jahrhundert die östlichen Theile erneuerte. Freilich sind bei diesem Anlasse die Bilder übel behandelt worden. Man hat die Südwand mit Backsteinen vermauert und Pilaster errichtet, welche die gegenüber befindlichen Compositionen willkürlich unterbrechen. Den Sockel schmückten die Monatsbilder. Wir haben diese Folge im Tessin noch zweimal vorgefunden; sie muß ein beliebter Schmuck der Kirchen und Kapellen gewesen sein, für den es kaum eine andere Deutung giebt, als wenn man annimmt, der Künstler habe den Kreislauf des Lebens nach göttlicher Ordnung schildern wollen. Vielleicht waren als Gegenstücke dazu auf der nördlichen Langwand die Allegorien der Tugenden und Laster gemalt.

Ueber diesem Sockel ist die hohe Fläche in zwei Reihen getheilt. Sie enthalten elf Bilder, welche die Geschichte des Täufers Johannes erzählen. Ihre Folge beginnt zu oberst im Osten mit den bekannten Darstellungen der Geburt, der Taufe und der Berufung zum Predigtamte. Die Fortsetzung mochten die Gemälde an der Nordwand enthalten, denn die untere südliche Reihe schildert das Martyrium und die Vorgänge, die sich nach dem Tode des Täufers begaben. Einige dieser Bilder sind leicht zu deuten; für andere ist die Erklärung nur in späteren Ausschmückungen der Johannislegende zu finden. Man sieht den Tod des Märtyrers und die Uebergabe seines Hauptes an die Herodias. Dann folgt eine dunkle Scene. Sie schildert entweder, wie Herodias aus Furcht, es möchte der Heilige auferstehen, sein Haupt an einem besonderen Orte begraben ließ, oder sie stellt die Schändung des heiligen Hauptes dar, das blutig und platt gedrückt auf dem Boden liegt, indeß ein Mann das Stabende eines zerstörten Instrumentes über demselben schwingt. Das folgende Gemälde zeigt, wie die Jünger den Meister bestatten, dann sieht man den Heiligen, wie er die Pforte der Vorhölle betritt. Zwei Teufel haben die Flügel des Felsenthores geöffnet, aus welchem die Heiligen des alten Bundes zum Gruße kommen. Ein Greis reicht dem Ankömmlinge als Erster die Hand. Hinter ihm drängt sich die Schaar der übrigen Insassen. Sie scheinen froh zu sein, sich wieder einmal im Freien erlaben zu können; aber die Wächter sind merksam: ein Teufel, welcher den Riegel hält, faßt den Patriarchen beim Mantel und ebenso pflichtschuldig handelt der zweite; indem

er Johannes seine Kralle auf die Schulter legt, scheint er den Heiligen zum schnellen Eintritte in die finstere Wohnung zu mahnen. Den Text zu dem letzten Bilde liefert eine Stelle bei den Bollandisten. Sie berichtet von dem frommen Betruge, durch welchen der Patriarch von Jerusalem den Körper des Täufers rettete, indem er einen fremden Leichnam in das Grab des Heiligen legte, welches auf Befehl des Kaisers Julianus geschändet werden sollte.

Man sieht es diesen fleißig gemalten, schönfarbigen Bildern auf der Stelle an, daß hier kein Meister gewöhnlichen Schlages gewaltet hat. Ihre Entstehung dürfte aus der Grenzscheide des XIV. und XV. Jahrhunderts zu datiren sein. Einzelne Erscheinungen, besonders die Baulichkeiten, erwecken die Erinnerung an Fresken der alten Florentiner Schule. Auch der Charakter der Köpfe ist in Ausdruck und Formen ein fremdartiger. Was aber am meisten überrascht, das ist die Behandlung der Gewänder. Der Reichthum an Motiven ist ein unerschöpflicher, ihre Specialisirung bis auf die kleinsten Erhebungen und Flächen durchgeführt und dennoch die Uebersichtlichkeit des Wurfes und die Unterordung der Einzelnheiten unter ein Gefüge von großartigen Massen gewahrt. Zu alledem kommt die treffende Kraft der Schilderung. Die anmuthigste Scene, ein ächt italienisches Genrebild, muß die Geburt des Täufers gewesen sein. Auch erregte Scenen sind wohl gelungen, die Darstellungen der Begebenheiten, welche dem Martyrium des Täufers folgten, wo sich der Ausdruck in Mienen und Geberden bis zur dramatischen Empfindung steigert, oder die Scene, wo Zacharias die Verheißung von der

Geburt Johannis empfängt: man sieht, wie furchtbar erschrocken der Alte ist; zagend hält er zurück, indeß ihn der Engel mit starrem Blick in's Auge faßt und näher an den Greis herangetreten ist, damit er ihm flüsternd das Geheimniß verkünde.

Aus der Kirche lockt uns heller Jubel in's Freie hinaus. Dort hat sich die Jugend von Campione wieder einmal zu dem gewohnten Spiele eingefunden. Ein kleiner Geselle allein ist fern geblieben. Das Bürschlein mit der Soutane mag des Pfarrherrn Nepote sein. Er ist zum geistlichen Stande bestimmt und deshalb schon früh auf ein souveräneres Thun bedacht. Sein dermaliges Bestreben scheint auf die Erlernung der Rauchkunst gerichtet zu sein, ein schweres Beginnen mit bedeutungsvollen Symptomen. Im Uebrigen schaut er lustig drein und mißt verständnißinnig die Ziele, nach denen die Projectile seiner Genossen gerichtet sind. Diese Würfe gelten den Teufeln und den armen Seelen, die unter dem jüngsten Gerichte die Qualen der Hölle erdulden. Es erfüllt mit Bedauern, ein Kunstwerk solchen Angriffen bloßgestellt zu sehen. Das große Mauergemälde, welches ein gutes Drittel der Südwand einnimmt, reiht sich den älteren Bildern in der Kirche als eine ebenbürtige Leistung an. Früher stand am unteren Rande eine Inschrift zu lesen. Jetzt ist sie zerstört und es läßt sich nur muthmaßlich folgern, daß etwa gleichzeitig das anstoßende 1474 datirte Bild der Verkündigung gemalt worden sein möchte.

In herkömmlicher Anordnung stellt die obere Hälfte den Weltenrichter zwischen den Chören der Seligen und

Verdammten dar. Zu Seiten des Thrones schweben in halbrundem Zuge zwei Chöre von Engeln empor. Unten drängen sich zwei Gruppen zu den Stufen des Thrones heran. Zur Rechten des Heilandes sind ein Mönch und eine Nonne geflohen. Jener wendet sich zurück und hält, indeß er mit der Linken nach einem zu Füßen des Thrones liegenden Buche deutet, die Rechte mit abwehrender Geberde empor. Auch die Nonne schaut zurück mit einer Miene, in der sich das Entsetzen mit dem Ausdrucke des Wahnsinns malt. Aber während ihr Gefährte noch frei und aufrecht steht, kann das Weib den grausen Anblick der Würger nicht ertragen. Sie stürzt in jäher Flucht dem Throne zu. Hier tönen die Gefühle aus, die tiefer in einer Scala der höchsten Leidenschaften geschildert sind. Zu Füßen des Mönches hat sich ein Häuflein Knieender geschaart. Ein Heide oder Jude scheint, indem er die Hand mit zudringlich demonstrirender Geberde erhebt, dem Erlöser seine Unschuld betheuern zu wollen. Dahinter kniet ein König, der in ohnmächtiger Wuth seine Rechte gegen die Verfolger ballt. Ein Dritter liegt rücklings und kopfüber auf den Boden hingestreckt und daneben kauert Einer, dessen Haltung das Ende in dumpfer Verzweiflung verräth. Er ist ganz verhüllt, sein Antlitz tief bedeckt. So starrt der Sünder vor sich hin und hält die Ohren zu, damit er die Worte des Fluches nicht vernehme.

Diesem Häuflein nahen sich die Todesengel. Der eine läuft trotz der Flügel auf Erden. Ein langes Gewand, das den Körper bis auf die Füße umwallt, verstärkt die Wucht des Angriffes. Unheimlich, wie diese ganze Erscheinung, ist

das Gesicht mit der hohen, kahlen Stirne und den wild-flatternden Haaren, die sich von den Schläfen lösen. Die Linke hält er, wie zum Stoße bereit, krampfhaft vor der Brust geballt. Ueber ihm schwebt der zweite Würger, der mit gewaltiger Kraft zum Schwertstreiche ausholt.

Dieser einen Hälfte gegenüber sieht man zur Linken des Heilandes die Schaar der Verdammten, Männer und Frauen, Vertreter jedes Alters und Standes. Zu äußerst liegt rücklings ein erschlagener Mönch. Aus der klaffenden Todeswunde auf dem Haupte quillt das Blut und der Brust entflieht ein kleines, nacktes Wesen, die Seele. Ueber dem Todten steht ein Weib, das jammernd die gefalteten Hände im Schooße birgt. Auch diese Sünderin ist gerichtet. Ein Teufel ist herzugekommen, um die Seele, die mit dem Hauche entflieht, in seinen Gewahrsam zu nehmen.

Gewiß fällt es auf, wie sehr die Stimmung, welche dem Ganzen zu Grunde liegt, eine von der sonst gang-baren Auffassung des jüngsten Gerichtes verschiedene ist. Das Versöhnende der gewöhnlichen Schilderung, welche neben dem Fluche auch den Act der Gnade zur Geltung bringt, tritt hier fast ganz zurück. Der Engelchor, der den Heiland umschwebt, will bloß seine himmlische Glorie be-deuten und die Berufung der Seligen ist nur in der Gruppe ausgedrückt, über welcher der schützende Engel schwebt. Sonst hat der Künstler lauter Noth und Bangen geschildert, das vor den Stufen des Thrones seinen höchsten Grad erreicht. Fast möchte man darum rathen, daß äußere Ereignisse die Phantasie des Malers verdüstert und ihn zu einer so herben Auffassung des Gegenstandes veranlaßt

haben. War die Pest im Lande? Die Todesengel deuten darauf, die ihren Opfern so unerbittlich bis zum Throne des Erlösers folgen.

Gewiß sind manche Schwächen und Ungleichheiten an diesem großen Werke nicht zu übersehen. Die Erscheinung des Heilandes will am wenigsten befriedigen, und manche Züge beweisen, daß es dem Künstler an ausreichenden Kenntnissen von den Formen und Bewegungen des Körpers gebrach. Aber solche Mängel kommen auch in gleichzeitigen Werken von höherem Range vor und hier versöhnt sich das Auge mit denselben um so williger, als sie ja nur die Consequenzen eines übermächtigen Dranges sind, mit welchem die Darstellungsgabe nicht Schritt zu halten vermochte. Davon aber abgesehen ist es bewunderungswürdig, mit welcher Kraft der Charakteristik diese Köpfe behandelt sind, die Hände wieder, welche die Stimmung der Figuren und ihrer Situationen in concentrirtester Weise zum Ausdrucke bringen. Vollends aber staunt man über die Meisterschaft der Gruppirung, die sich eben so sehr in dem Gefüge der Linien, als in der Charakteristik der leidenschaftlichsten Gefühle, ihrer Gegensätze und der Steigerung bis zum höchsten Pathos bewährt. Dann wieder betrachte man nach der so wilden und aufgeregten Scene die Engel, welche den Heiland umschweben. Sie sind die anmuthvollsten Erscheinungen, welche hier zu Lande ein gothischer Meister geschaffen hat. Auf dem zart geformten Nacken, um den sich die Gewänder in immer neuen Motiven einfach schön drapiren, wenden und neigen sich die süßen Köpfe nach allen Richtungen hin, rundliche Gesichter mit kleinem Munde und frommen

Augen, umwallt von lockigen Haaren, die sich mit leichten Strähnen zu originellen und zierlichen Combinationen verbinden.

Und jetzt verlangt uns, in die Weite zu blicken, denn schönere Bilder, als sie die Hallen der Annunziata umrahmen, wird man so bald nicht wieder finden. Im Sonnenscheine, wie in linden Sommernächten ist es hier gleich herrlich zu verweilen. Aus den tiefen, azurnen Fluthen steigen die Wände des Salvatore fast lothrecht empor. Von der zackigen Krone schaut die Kapelle herab. Den Rücken des Berges deckt das üppigste Grün. Dann folgt die Terrasse, auf der sich der Campanile von Carona als eine feine, schlanke Silhouette von dem Blau des Himmels absetzt. Des Salvatore Nachbar zur Rechten ist der stolze Monte Bre und zwischen den Riesen schimmert am Fuße sanfter Berge ein ferner Streifen herüber, das ist Lugano mit seinem Kranze von Villen. Nun bricht der Abend ein mit seinen magischen Lichtern, welche Strand und Felsen röthen und im feurigen Wiederscheine auf den Wogen erglänzen. Und allmählich erlischt die Gluth; das eherne Blau des Himmels ist eine funkelnde flimmernde Tiefe geworden. Ueber den schwarzen Kämmen steigt der Mond empor. Sein Schimmer spielt und zittert auf der gekräuselten Fläche und in das Silber strahlt die Gluth der Essen, aus denen die rothen Wirbel über See und Ufer treiben.

Lugano und seine Umgebungen sind entzückend schön. Aber wer sich, wie die meisten Fremden dies thun, den Weisungen lungernder Bootsleute und den Gewohnheitsfahrten der Hotel-Equipagen überläßt, wird niemals

ahnen, welche verschwenderischen Reize in unerschöpflich wechselnder Fülle die Natur diesem Erdenwinkel gespendet hat. In jedem Thale prägt sich ein grundverschiedener Charakter aus, und mit jedem neuen Unternehmen glauben wir die Krone der landschaftlichen Schönheiten erst entdeckt zu haben.

So verhält es sich wieder, wenn wir südlich von Capo Lago über die Ausläufer des Monte S. Giorgio und des Monte Generoso streifen. In Riva San Vitale sind zwei Denkmäler zu finden, welche zu den merkwürdigsten im Tessin gehören: das Baptisterium neben der Pfarrkirche mit der seltenen Einrichtung eines Bassins, in welchem die Täuflinge nach altchristlichem Ritus ihre Weihe durch Untertauchen empfiengen,[1]) und der pompöse Kuppelbau von Santa Croce.

Sein Stifter ist, dem noch vorhandenen Testamente zufolge, der apostolische Protonotarius und Propst von S. Maria di Vico in Como, Gian Andrea della Croce gewesen. Auf dem reichen Grundbesitze dieses einst so mächtigen Hauses hatte er die Kirche auf eigene Kosten erbauen lassen und die Patronatsrechte seiner Familie und ihren Nachkommen vorbehalten. Die tessinischen Berichterstatter schreiben die Erbauung von Santa Croce dem Pellegrino Tibaldi (1522—92) zu; Jacob Burckhardt dagegen nennt als Meister den Cristoforo Solari, gen. il Gobbo, der 1530 das grandiose Octogon von

[1]) Vergl. Anzeiger für Schweizerische Alterthumskunde 1882, Nr. 1, S. 231.

S. Maria della Passione in Mailand erbaute.[1]) In der That ist das Princip der Gliederung in beiden Bauten dasselbe, und die Form der Profile in der Mailändischen Kirche hat der Erbauer von S. Croce mit vereinfachten Modificationen wiederholt. Anders ist dagegen die Wirkung der Verhältnisse und verschieden für beide Kirchen der Planbau gewählt. Dem quadratischen Grundrisse von S. Croce schließen sich überkreuz drei rechtwinkelige Ausbauten an, zwei Kapellen und der Chor im Osten. Dazwischen sind die Ecken mit diagonalen Bögen überwölbt. Sie vermitteln den Uebergang zu dem achteckigen Hochbau, auf welchem die zur stolzen Ellipse überhöhte Kuppel das Centrum bekrönt. Mächtige Säulen toscanischer Ordnung begleiten die Ecken. Sie tragen das Gebälke, über welchem Pilaster und viereckige Giebelfenster den Tambour gliedern. Der Eindruck des Inneren mit seinen fast übermächtig schlanken Verhältnissen ist ein imposanter, und die unberührte Ausstattung mit Malereien von bestrickendem Reiz. Helle Ornamente und Figuren beleben den zarten Ton der Pilaster und Wände; darunter enthält der Fries einen Wechsel kirchlicher Embleme, die sich weiß und plastisch von den goldenen Metopen detachiren, während farbenlustige Landschaften in barocken Umrahmungen die dreieckigen Nischen hinter den Diagonalbögen beleben. Zu alledem kommt das Gefunkel der Altäre, die mit edlen Renaissancezierden die figurenreichen Tafeln und Predellen umschließen. Diese Oelgemälde gelten für Werke der

[1]) Geschichte der Renaissance in Italien. 2. Aufl. Stuttgart 1878, pag. 113.

Proccaccini, die Fresken schreibt die Ueberlieferung dem Morazzone zu. Auch die lustigen Decorationen in der nahen Casa della Croce soll Morazzone gemalt haben. Dieser Raum mit dem riesigen Kamine, über welchem ein bischöfliches Wappen an den Günstling Paul's III. Bernardino della Croce erinnert, mit der bunten Cassettendecke und den geistreichen Grotteskeu, welche die Wände schmücken, ist ein Kleinod, um das man die gastlichen Besitzer beneiden möchte.

Von Riva San Vitale führt ein Aufstieg zu dem Monte San Giorgio empor. Wir folgen diesem Pfade, der sich erst bei Meride zur Rechten wendet. Die Kirche S. Silvestro, die auf einer freien Höhe liegt, ist in den Trümmern eines alten Castelles erbaut. Noch steht das Burgthor mit seinen Fallschlitzen und einem Schilde, der das Zeichen des Kreuzes weist. Die basilikenartige Kirche scheint zu Ende des XVI. Jahrhunderts errichtet worden zu sein, und die toscanische Bogenhalle, welche nach landesüblicher Weise die Südseite des Schiffes begleitet, weist ebenfalls auf späteren Ursprung hin. Nur die Basamente wollen nicht recht zu dem Ganzen stimmen. Man hat als solche die romanischen Capitäle eines alten Kirchleins benutzt. Das nächste Ziel ist Tremona mit der weithin sichtbaren Agathenkapelle. Wer sie erblickt, wird zweifelsohne rathen, daß hinter dem alten Gemäuer etwas Erkleckliches zu finden sei. Der kleine gothische Bau, der nach alterthümlicher Weise ein offenes Dachgestühle trägt, ist in der That auch ganz bemalt gewesen. Aber man hat ihn mit blanker Tünche „verschönert", wie in

S. Antonio bei Besazio gehaust worden ist. Die Vorliebe für reinliche Kirchen ist eben nicht nur den Protestanten gemein, sondern sie wird von den Vandalen aller Confessionen getheilt.

Aber für solchen Ausfall bieten die Genüsse des Wanderlebens eine reiche Entschädigung dar. Man wird auch gerne nach Arzo heruntersteigen. Hier sind wir schon fast an die Grenze gelangt. Auf kurzem Pfade wäre Bisuschio an der Straße von Varese nach Porto Ceresio erreicht, wo die Villa Cicogna als ein Paradies im Stile des XVI. Jahrhunderts gepriesen wird. Köstlich ist der Ausblick von S. Rocco bei Arzo über grüne Falten und die Coulissen von groß und stilvoll geformten Hügeln und ebenso schön der Abstieg von Rancate Angesichts der majestätischen Generosokette und der sonnigen Niederung, wo zitternde Dünste auf den Gefilden lagern, daß nur hie und da ein Lichtlein über den silbergrauen Silhouetten von Wäldern, Hügeln und Dörfern keck und strahlenhell herüberfunkelt.

Jenseits des Thales, am Fuße der Felsenmauer, die sich wie ein wildgezacktes Vorwerk von gigantischen Terrassen von dem Gipfel des Monte Generoso herunterzieht, liegt Mendrisio, ein langes steinernes Gewirre mit schmalen Gassen, das den Ausgang der Valle d'Alpe schließt. Man sieht, daß Handel und Wandel hier einen rascheren Strom des Lebens erzeugen und Bedürfnissen rufen, welche dem Fortbestande des Alten nicht günstig sind. Eine werktägliche Nüchternheit prägt sich in dem öffentlichen Treiben wie in der Erscheinung der Bauten aus

die weder das Gepräge des Alten und Nationalen, noch die Reize moderner Wohnlichkeit besitzen. Ein großartiger Neubau der Pfarrkirche hat lange Arbeit und sehr viel Geld gekostet. 1870 haben wir noch die Trümmer der wegen Baufälligkeit abgetragenen Barockkirche gesehen und die unbedeutenden Ueberreste romanischer Constructionen an der neben dem Gymnasium gelegenen Kirche S. Maria delle Grazie. Aus derselben Epoche stammen der Campanile von S. Maria und das Kirchlein S. Martino. Letzteres ist vor der Stadt, unterhalb der Straße gelegen, die nach Capo Lago führt, und insofern bemerkenswerth, als die Außengliederung des einschiffigen Langhauses an der Nord- und Südseite verschieden, hier durch einfache Halbsäulen und dort aus einer zweigeschoßigen Anordnung von Lesenen und Rundbogenfriesen gebildet ist.

Auf der Piazza von Mendrisio lenkt die Straße vom Muggiothale ein. Dem grünen Engpaß steht das Kirchlein S. Sisino von Torre zur Seite, ein reizend malerischer Aufbau von Erker, Thurm und Streben über dem hohen Thorbogen, der den Aufgang vom schattigen Grunde bewehrt. Höher schweift der Blick in alle Weite hinaus. Von den Hängen des Generoso über Thal und Hügel nach den Bergen am jenseitigen Ufer des Sees von Como bis zu den Firnen im fernen Westen dehnt sich die wunderbare Rundsicht aus. Wir erinnern uns nicht, von diesen Punkten gelesen zu haben, an denen Hunderte, die ein solches Schauspiel mit Entzücken genießen würden, ahnungslos vorüberziehen. Der Ausblick von S. Antonio bei

Castello gehört vorab zu den schönsten. Man sollte dieses Kirchlein, dessen Chor vielleicht noch eine mittelalterliche Kreuzconchenanlage ist, am frühen Morgen besuchen, dann ist die Landschaft im Süden mit lauter Duft und blauen Schatten gemalt. Hier stellt sich die Wirklichkeit in der traumhaft schönen Ruhe dar, die Claude Lorrain in seinen Bildern verklärte. Aus dem Grunde, wo sich die Breggia mit silbernen Aufblitzen durch Gebüsch und Matten windet, baut sich der Hügel von Morbio inferiore mit dem schönsten Profile auf. Nur den Kamm bescheint die Sonne, der Fels ist Schatten und die Kuppelkirche eine Silhouette mit einigen Lichtern, welche durch die Fenster des Thurmes und der Laterne schimmern. Zur Linken wogt es von grünen Falten und Mulden, in denen sich weinumrankte Dörfer und Villen bergen, und jenseits der morgenfrischen Gefilde wärmt das Sonnenlicht die Gipfel stolzer Berge.

In solchen Umgebungen haben geistliche Herren sich gerne angesiedelt. Rechts in der Tiefe, wo die Straße in die Schlucht der Breggia hinunterführt, liegt das Kirchlein S. Pietro di Castello fast im Grün verborgen. Tatti[1]) schreibt die Erbauung desselben dem Bischofe Bonifacius von Como (1340—1351) zu. Er soll auch, weil ihm die freie Lage unfern der Metropole gefiel, den Platz erweitert und auf demselben einen Palast für sich und seine Nachfolger errichtet haben. Der Damm, der von der Straße zu dem Hügel führt, wird jetzt noch Ponte genannt und Reste alten Gemäuers treten in weitem Umfang

[1]) Annali sacri della città di Como. Deca terza. Milano 1734. pag. 88.

zu Tage. Das niedrige Kirchlein mit seiner halbrunden Apsis ist ein unscheinbares Gebäude. Kein Thurm, nicht einmal ein Glockenstuhl ragt über das flache Giebeldach empor. Ein Marmorrelief über der Pforte erinnert an den geistlichen Stifter und eine Inschrift preist seine Verdienste um Kirche und Staat. Im Bogenfelde des Portales hat ein Meister des XIV. Jahrhunderts das Schifflein Petri gemalt. Sonst ist das Aeußere kahl und mit blutrother Farbe angestrichen. So hat man im Tessin wohl öfters die Kirchen bemalt. Auch der Chor von S. Maria in Selva bei Locarno zeigt diesen Ton, der schön zu der grünen Umgebung stimmt. Hier aber muß die Farbe an ein grauenvolles Ereigniß erinnern. Lavizzari[1]) berichtet, wie dem Hasse zweier Häuser, der Busioni von Mendrisio und der Rusca Mord und Verfolgung entsprangen, und Giorgio Busione, dem die Feinde neun der Brüder und dann auch die Mutter gefangen und ermordet hatten, die Seinen zur verzweifelten Rache sammelte. Sie erfolgte am Weihnachtsabende des Jahres 1390, als die Verschworenen in das Kirchlein S. Pietro drangen und hier die Menge überfielen, Männer, Frauen und Kinder, den Priester am Altare, daß mehr als hundert Leichen in dem entweihten Heiligthume blieben. Lavinia, die schuldlos die Ursache so vielen Unheils geworden war, weil ihr Vater die Werbungen des Vizzardo Rusca zurückgewiesen hatte, schloß ihr Leben im Kloster von Belluno ab. Ihr Bruder Giorgio wollte zum Grabe des Erlösers pilgern,

[1]) Luigi Lavizzari, Escursioni nel cantone Ticino. Fascicolo I. Lugano 1859. pag. 55 u. f.

aber die Meerfluth verschlang ihn, bevor die Kirche den mit so großer Schuld Beladenen begnadet hatte.

Der Anblick des Inneren von S. Pietro wirkt überraschend, denn hier ist ein Raum erhalten, wo nur die Elemente und die Jahrhunderte die Spuren ihrer zersetzenden Einflüsse hinterlassen haben. Seit unvordenklichen Zeiten sind diese Mauern unberührt geblieben. Keine „Verschönerung" hat sie betroffen, und wer es liebt, in einer Umgebung von traumhaft ursprünglichen Reizen zu weilen, der kann hier weihevolle Stunden verleben. Draußen zittert die Gluth auf Wiesen, Busch und Feldern; die tiefen Schatten, welche Dach und Sparren werfen, zeigen den Mittagsstand der Sonne an. Drinnen aber empfängt uns schattige Kühle. Ein Sonnenblick dringt durch das offene Chorfenster herein, grünes Licht durch stille Wipfel und Zweige. Wir hören nur Einen Laut, das Summen schwärmender Bienen, das wie fernes Orgelgebrause in dem hohen Dachwerke des Schiffes verhallt und den müden Sinn zum Traum und Schlummer stimmt. Aber das Auge wacht und will noch immer schauen, das Spiel von Lichtern und Farben, das die Fluth des Sonnenduftes auf die modrigen Wände malt, die Räthsel halberloschener Bilder und die Gestalten im Chore, wo Medaillons die Halbfiguren der Apostel umrahmen und der Erlöser mit seinen großen gespenstigen Augen von der helldunklen Wölbung herunterschaut. Seine Füße ruhen auf einem Regenbogen, ein zweiter bildet den Thron, zur Seite schweben die Embleme der Evangelisten. Tiefer sind die Geschichten des Titularpatrons gemalt: seine Berufung, die

Predigt, die er vor Nero hält; dann sieht man den Apostelfürsten in Haft und Banden, und schließlich den Heiligen, wie er kopfüber am Kreuze hängt.

Die Ausführung dieser Bilder dürfte noch vor dem Ablaufe des XIV. Jahrhunderts stattgefunden haben. Sie sind, die Malereien von Campione ausgenommen, unter allen, welche Tessin aus dem Mittelalter besitzt, die besten und formvollendetsten. In den Köpfen herrscht eine tiefe Feierlichkeit; besonders schön ist der des lehrenden Petrus. Daneben fehlt es auch nicht an lebendig bewegten Mienen. Der Ausdruck mannigfaltiger Gefühle, des Zweifelns und Staunens, ernster Unterredung und der Bewunderung ist in den Männern, welche das Gefolge des Kaisers bilden, sehr gut ausgedrückt. Bei der Berufung Petri kann der Kopf des heiligen Andreas sowohl der fleißigen Ausführung, als der charaktervollen Schönheit wegen als eine vorzügliche Leistung gelten.

Von S. Pietro führt ein breiter Weg zu Thale. Dann geht es jenseits der Breggia wieder hinauf. Im Schatten alter Kastanien ist Morbio inferiore bald erreicht. Die stattliche Kuppelkirche ist ein Barockbau, dessen Inneres zeigt, wie lange der decorative Sinn der Italiener seine Frische und originelle Lebenskraft bewahrte. Eine Inschrift im Westarme meldet, daß die Kirche am 6. Mai des Jahres 1613 geweiht worden ist. Die Verhältnisse des Inneren sind von bester Wirkung und besonders ansprechend die Zierden im Kreuzarme zur Linken, reiche, zum Theil vergoldete Stuccaturen, mit denen sich die Malereien in den Cassetten und der Schmuck der Pilaster mit frischfarbig

skizzirten Engelknaben zu einem prächtigen Accorde verbinden. Auch das Altargemälde, das sich in dieser augenscheinlich hochverehrten Kapelle befindet, verräth einen Meister von nicht gewöhnlichem Range. Es stellt die heiligen Dominicus und Katharina in Verehrung der Madonna dar. Das Bild ist breit gemalt, tief in den Farben und von augenblicklich packender Wirkung, die ebenso sehr auf der glühenden Andachtsstimmung, als der Kraft des Vortrages mit kecken Lichtern und tiefsten Schatten beruht.

Die meisten Zierden mögen Arbeiten eingeborener Künstler sein, denn solche sind in großer Zahl aus dieser schönen Heimath in die Weite gewandert. Hier war die Familie der Silva zu Hause. Sie hat allein neun Künstler geliefert, Maler, Architekten und Bildhauer, deren einer, der 1560 geborene Francesco Silva sogar in Rom zu namhaften Aufträgen gelangte. Er hat Portalsculpturen an der Peterskirche geschaffen; nach seinem Plane wurde der prächtige Erzbrunnen in Loreto verfertigt. Ebenso schreibt ihm Oldelli[1]) einen bedeutenden Antheil an dem statuarischen Schmucke des Monte sacro bei Varese zu. Elf der reizenden Tempietti soll er mit ihren originellen Terracottafiguren ausgestattet haben.

Von solchen Fahrten kehren wir nach Lugano zurück. Die Stadt, die sich in einem weiten Halbrund um das sonnige Gestade zieht und mit ihren steilen Gassen fast die Höhe von San Lorenzo erreicht, trägt ein vorwiegend modernes

[1]) Dizionario I, p. 174.

Gepräge. Auch die Umschau in den Kirchen ist bald beendigt, denn was sie von Bildern enthalten, läuft in der großen Menge barocker Spectakelstücke mit. Aber zwei hervorragende Kunstwerke sind hier doch zu finden. Drunten in der Kirche S. Maria degli Angeli, welche die Minoriten im Jahre 1499 zu bauen begannen, hat Luini drei seiner reifsten Werke hinterlassen,[1]) und über der Stadt schaut von der schönsten Terrasse die marmorene Façade von S. Lorenzo hinab. Der Dom ist ein mittelalterliches Gebäude, dessen ursprüngliche Anlage ein offenes Dachwerk über dem Hauptschiffe trug; die Façade dagegen trägt die Jahreszahl 1517.[2]) Einige schreiben sie dem Pedoni von Lugano zu, andere wollen dieselbe für ein Werk des Tomaso Rodari gehalten wissen, doch wer seine Arbeiten in Como sah, wird ihn einer solchen Auszeichnung nicht würdig erachten; denn ohne Uebertreibung kann man sagen, daß der Façadenschmuck von S. Lorenzo zu dem Besten gehört, was die decorative Plastik der Frührenaissance in Oberitalien geschaffen hat. Von erstaunlicher Schönheit sind besonders die Ornamente, welche die Portale schmücken. Die Frische, mit der diese Zierden erfunden und gearbeitet sind, wird man nicht müde zu bewundern; es ist eine unerschöpfliche Fülle der anmuthigsten Erscheinungen, die sich dem Auge darbieten. Aus Urnen u. dgl. schießt ein leichtes Blattwerk empor, belebt durch Vögel und Seepferde, durch gefesselte Satyrn und muntere Engelknaben, bald vermischt mit allerlei decorativen Nebendingen, mit Trophäen, Masken

[1]) Vergl. die folgende Abhandlung über Bernardino Luini.

[2]) Das Datum befindet sich am Architrave des Mittelportales.

u. s. w., bis zuoberst, das Ganze abschließend, ein Englein sitzt, das von der Höhe herab die Posaune bläst. Die Friese endlich über den Nebenportalen strotzen ordentlich vor Kraft und Fülle der Ornamente, die, federleicht und messerdünn, stellenweise ganz frei von dem Grunde losgehauen sind. Es muß ein Genie gewesen sein, das diese Pracht geschaffen hat.

Und doch ist diese Schönheit bald vergessen, sobald sich das Auge abwärts wendet, auf das Gewirre von Dächern, aus denen die blanken schlanken Thürme so luftig aufwärts streben, in den grünen Thalgrund zur Linken und hinaus über den See, wo lauter bekannte Stätten am blauen Gestade und auf den grünen Höhen dem Wanderlustigen zum Gruß herüberwinken.

Bernardino Luini.

1881.

Bald wird dem Weltverkehre eine neue Pforte geöffnet sein. An hohen Abgründen und über die brausenden Schluchten führt auf breiten Festen und kühnen Brücken die Schienenstraße hin. Durch das granitene Herz des Gotthardberges ist der gewaltige Tunnel getrieben. Die Pfade zum Süden sind dadurch gekürzt und manche Gefahren umgangen, die früher dem Wanderer drohten. Aus öder Wildniß lenkt die Fahrt in langes, banges Dunkel ein; dann glänzt die Sonne wieder und scheint auf fremde Berge. Ueppige Reben und Wälder von Kastanien, aus denen sich schlanke Thürme erheben, und seltsam malerische Bauten in's Thal herunter schauen, verkünden italisches Land. Aller Augen sind auf die Vollendung dieses Werkes gerichtet, die ungezählte Vortheile und eine Umgestaltung von Handel und Wandel verspricht.

Eine Aenderung steht aber nicht bloß dem materiellen Dasein bevor, auch andere Ziele werden uns näher gerückt. Bald wird es möglich sein, dem Zuge nach dem classischen Lande der Kunst mit demselben Aufwande zu folgen, den

wir uns ohne Bedenken für die heimathlichen Sommerfahrten erlauben. Das ist ein großer Gewinn, und eine Ahnung davon wird Alle erfüllen, denen je das Glück beschieden war, ihre Wanderungen über die Alpen auszudehnen.

Wohl ist die Heimath ein schönes, gesegnetes Land. Aber neben den Reizen, mit denen die Natur dieselbe in verschwenderischer Fülle schmückte, hat die Kunst zu allen Zeiten spärliche Blüthen getrieben. Ihr Bestes will draußen gesucht und bewundert sein, und da genügt es denn schon am Fuße der Alpen zu rasten, um hier die Zeugen eines glänzenden Kunstlebens zu finden.

Noch ist ein Stücklein Schweizerboden fast unberührt von dem Fremdenstrome geblieben, und doch mag dasselbe einem Paradiese verglichen werden. Es ist ein Erdenwinkel, der alle Schönheiten südlicher Landschaft in sich vereinigt und Denkmäler besitzt, die an das goldene Zeitalter der Kunst erinnern. Das ist Tessin mit seinen stolzen, grünen Bergen und der Perle der Seen, dem blauen Ceresio, an dem sich Lugano in der Weitung des lieblichsten Thales sonnt.

Von jeher ist dieses Land eine begnadete Heimath der Künstler gewesen. Vom anderen Ufer glänzt Campione herüber. Aus diesem Städtchen, das jetzt eine italienische Enclave ist, sind Bildhauer und Architekten hervorgegangen, die seit dem XIV. Jahrhundert ihre Werke in den hervorragendsten Städten Oberitaliens hinterlassen haben, und kein Geringeres, als der Plan zum Mailänder Dome wird einem Campionesen zugeschrieben. Auch andere Städte und

Ortschaften sind solche Ausgangspunkte gewesen: Lugano, die Heimath der Pedoni; Maroggia, woher die Rodari kamen, als sie und ihre Gehilfen den Dom zu Como mit einem Reichthume von Bildwerken schmückten; Carona endlich, das, hoch am Monte Salvatore gelegen, noch heute classische Werke besitzt.

Und wie sich Italien bis auf unsere Tage um die besten Kräfte bewarb, welche aus diesen Gegenden stammten, so hat in wechselseitigen Beziehungen auch das dortige Kunstleben seine Impulse hinübergetragen und Meister geliehen, deren Werke wir mit Stolz auf heimathlichem Boden besitzen.

Ein Hauptvertreter der Mailänder Schule, Bartolomeo Suardi, gewöhnlich Bramantino genannt, hat im Jahre 1522 die Annunziatenkirche in Locarno mit Fresken geschmückt und die Flucht nach Aegypten, die er auf einer Altartafel in der Madonna del Sasso malte, reiht sich den fleißigsten Werken dieses Meisters an. Bekannt ist ferner der unsäglich traurige Zustand, in dem sich Lionardo's Abendmahl im Refectorium von S. Maria delle Grazie zu Mailand befindet. Nur aus Copien, die von hervorragenden Zeitgenossen gemacht worden sind, läßt sich der ursprüngliche Zauber des Originales wiederherstellen. Eine dieser Nachbildungen hat ein unbekannter Meister im Tessin hinterlassen. Sie befindet sich unweit Lugano in der Pfarrkirche von Ponte Capriasca, und es giebt Kenner, welche dieses Frescogemälde als die vorzüglichste aller Reproductionen des Lionardo'schen Werkes bezeichnen. Endlich ist auch Lugano ein Schauplatz künstlerischen Schaffens gewesen.

Zu den schönsten und stilvollsten Zierden gehören die Sculpturen, mit denen die Domfaçade um 1517 geschmückt worden ist, während bald darauf die Franziskaner einen Maler beriefen, der die Höhe der lombardischen Cinquecento-Kunst vertrat und ihr Kloster mit Bildern schmückte, die jetzt noch mit dem ganzen Dufte ihres ursprünglichen Farbenzaubers erhalten sind. Dieser Meister ist Bernardino Luini gewesen und Mailand die Schule, die ihn gebildet hat. Ein Mitlebender Lionardo's, hatte er unter dem gewaltigen Eindrucke des Schaffens dieses Meisters die Weihe des Künstlers empfangen.

Zu allen Zeiten ist Mailand ein Mittelpunkt der Künste gewesen. Nur wenige Städte giebt es in Italien, die mit einem gleichen Reichthume von Denkmälern die Continuität der Kunstentwickelung von dem römischen Alterthum bis auf die Neuzeit belegen. Aber in keiner Epoche ist doch so Großes geschaffen worden, wie in der Wende vom XV. zum XVI. Jahrhundert, mit der sich die Erinnerung an die gefeiertsten Werke der Renaissancekunst verknüpft.

Den kraftvollen Visconti war 1450 die Herrschaft der Sforza gefolgt, unter denen Ludovico mit dem Beinamen il Moro seinen Ehrgeiz darein setzte, den Glanz seiner Vorgänger durch die Pracht der eigenen Unternehmungen zu überbieten.[1]) Sein Hof war der glänzendste in dem damaligen Europa und der Sammelplatz

[1]) Ueber die Bauthätigkeit der Visconti und Sforza Jacob Burckhardt, Geschichte der Renaissance in Italien. 2. Auflage. Stuttgart 1878. S. 7.

von Gelehrten, Dichtern und Musikern. Ein großer Zug, der sich trotz der Immoralität des Moro von seinem Wesen nicht trennen läßt, mag ihn bestimmt haben, sich mit den Koryphäen seiner Zeit zu umgeben, aber wirksamer wird doch seine Ruhmsucht und die Politik des Tyrannen gewesen sein, daß man durch großartige Unternehmungen ein Volk am leichtesten bei guter Laune behalte.

Wie denn auch ab und zu in diesem Sinne gehandelt wurde, beweist ein Ausschreiben, das Moro im Jahre 1490 erließ. Es handelte sich, seine Neuvermählte Beatrice d'Este den Mailändern mit gebührendem Pompe vorzustellen, und weil bei diesem Anlasse das Schloß von Porta Giovia mit Historien ausgeschmückt werden sollte, so wurde den sämmtlichen Künstlern des Staates unter Androhung von Strafe befohlen, binnen vierundzwanzig Stunden in Mailand zu sein.[1])

Auch die Berufung des Lionardo da Vinci kennzeichnet die Richtung, welche an dem Hofe der Sforza herrschte. Als Ingenieur und Kriegstechniker hatte sich der Florentiner dem Moro empfohlen, und, wenn wir Vasari glauben dürfen, so hätte das Lautenspiel, mit welchem Lionardo den Hof entzückte, ihm erst die Laufbahn des Künstlers eröffnet.

Nun war aber Lionardo nicht der Mann, der sich mit der Stellung eines höfischen Improvisators beschieden hätte. Es gieng nicht lange, so war seine Wirksamkeit eine so

[1]) Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der italienischen Malerei. Deutsche Original-Ausgabe besorgt von Dr. Max Jordan. Bd. VI. Leipzig 1876. S. 70.

urgewaltige, daß sie alle Gebiete der Kunst und des geistigen Lebens überhaupt umfaßte.

Zwei Namen: Bramante's und Lionardo's sind es, die an der Spitze des mailändischen Kunstlebens über alle Vergangenheit und Zukunft leuchten. Bramante, dessen Wirksamkeit ebenfalls in die Epoche Moro's fällt, war es, der die lombardische Architektur von dem Banne des Mittelalters befreite und den Renaissancestil zu seiner anmuthvollsten Reife brachte. In Lionardo da Vinci aber, der als ein Heros die Gesammtheit des Wissens und Könnens beherrschte, hat sich die Kunst und das Menschenthum des modernen Zeitalters überhaupt verkörpert. Der ganze Nachlaß der alten Mailänder Schule ist durch das Wirken dieser Männer verdunkelt worden; begreiflich, weil die Kluft eines Jahrhunderts die Kunst der Mitlebenden von den Schöpfungen jener beiden Gewaltigen zu trennen schien. Wohl ist den Werken der Schüler die Anerkennung zu Theil geworden; aber so wunderbar hat sich in denselben die Eigenart der Lionardo'schen Kunst vergeistigt, daß über dem Glauben an die höhere Abkunft dieser Werke die Kenntniß von der wahren Urheberschaft dem Gedächtnisse der Nachwelt entschwunden ist.

So ist es auch Bernardino Luini ergangen. Die Perlen seiner Kunst sind für Werke Lionardo's gehalten worden, und statt der Persönlichkeit, welche die Zeitgenossen zu schildern berufen waren, hat uns die Geschichte bloß einen Namen ohne Wesen und Werke überliefert.

Zwei Schriftstellern besonders würde es nahe gelegen haben, dieses Dunkel aufzuhellen. Aber der Mailänder

Lomazzo hat es vorgezogen, sich in ästhetischen Betrachtungen zu ergehen, und Vasari's Berichte sind gerade über Luini so spärlich ausgefallen, daß man annehmen muß, es sei ihm die Bedeutung dieses Künstlers überhaupt nicht zur Kenntniß gelangt.[1])

Unser Wissen von Luini ist somit auf die Ergebnisse archivalischer Forschungen beschränkt, während die meisten undatirten Werke sehr dürftige Aufschlüsse über den Entwickelungsgang und die Lebensverhältnisse ihres Urhebers gewähren. Mit nachhaltigem Eifer sind seinen Spuren überhaupt erst die Neueren gefolgt, und wenn ich unter diesen zuvörderst Carl Brun's gedenke, so geschieht es, um Ihnen und meinem Freunde zu bekennen, daß ich die Ergebnisse seiner Studien aus eigenem Erwerbe nicht zu bereichern im Stande bin.[2])

---

[1]) Vasari hat des Luini zweimal gedacht: in der Lebensbeschreibung des Benvenuto Garofalo und Girolamo da Carpi, und dann in der Vita des Lorenzetto und Boccaccino. Vergl. dazu Carl Brun in der Zeitschrift für bildende Kunst von C. v. Lützow. Bd. XIII. 1878. S. 41. Iwan Lermolieff (Morelli), Die Werke italienischer Meister in den Gallerien von München, Dresden und Berlin. Leipzig 1880. S. 70. 464 und 478 hält dafür, daß Bernardino Luini ein Schüler des Ambrogio da Fossano, gen. Ambrogio Borgognone, gewesen sei.

[2]) Carl Brun, Die Fresken Luini's in S. Maurizio zu Mailand, Zeitschrift f. bild. Kunst, a. a. O. — Luini's Passion in S. Maria degli Angeli zu Lugano, a. a. O. Bd. XIV, S. 113—118, S. 146—148. Derf., Bernardino Luini in Dohme's Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit. Lfg. 63 u. 64. Leipzig 1879. Derf., Bernardino Luini, Neujahrsblatt der Künstlergesellschaft in Zürich für 1880.

Sogar die Herkunft und das Geburtsjahr Luini's sind unbekannt. Früher hatte man angenommen, daß der Meister um 1470, nach anderen um 1480 in Luino am Lago Maggiore geboren sei.[1]) Dort, in der Kirche S. Pietro befindet sich ein Frescogemälde, welches die Anbetung des Christkindes durch die heiligen drei Könige darstellt und in manchen Einzelnheiten die Hand eines Schülers verräth. Da ferner die Verwandtschaft einiger Köpfe mit Typen, die auf authentischen Bildern Luini's wiederkehren, nicht zu verkennen ist, so hat man sich daran gewöhnt, dieses Werk für eine Jugendarbeit des Meisters zu halten. Es wird aber, bis positive Nachrichten diese Annahme belegen, das ohnehin stark übermalte Fresco als eine Urkunde nicht zu gelten haben.

Was der junge Meister zu leisten vermochte, zeigen erst die Fresken, die er in der Casa Pelucca bei Monza malte. Luini hatte sich dort gemeinsam mit Bramantino bethätigt, und die Folge scheint ein gegenseitiger Austausch von Erfahrungen gewesen zu sein, wobei Suardi von Luini's anmuthvoller Auffassung so viel lernte, als dieser dem theoretisch vorgeschritteneren Genossen verdankte. Noch im Jahre 1824 hatte Amoretti die Casa Pelucca in ihrem alten Zustande gesehen,[2]) dann wurde ein Umbau

[1]) Lermolieff, S. 478.

[2]) Viaggio da Milano ai tre laghi. 1824. pag. 278. Die Reste der Pelucca-Fresken werden in der Brera, dem Palazzo reale und dem Museo archeologico zu Mailand aufbewahrt, ein Fragment besitzt die Gallerie des Louvre. Das Nähere über dieselben giebt Brun bei Dohme, S. 59, und Neujahrsblatt der Künstlergesellschaft in Zürich für 1880, S. 4.

vorgenommen, und seither sind die abgesägten Frescofragmente in verschiedene Museen verzettelt worden.

Vielseitiger als er in seinen späteren Werken erscheint, hatte Luini in diesen Bildern die verschiedensten Stoffe behandelt: die Geschichten des alten Bundes und mittelalterliche Legenden; dann wieder Vorwürfe der Mythologie entnommen und solche, die fast an das Genre streifen. Manche Züge, die in seinen späteren Arbeiten wiederkehren, sind bereits in diesen Pelucca-Fresken zu beobachten: der gewissenhafte Fleiß, mit dem Luini zu Werke gieng, und die rasche Sicherheit der Frescotechnik, die mit ihren warmen, satten Farben schon etwas von dem goldenen Reize seiner Meisterwerke ahnen läßt. Dann freilich sind auch die Schranken seiner Begabung vorgezeichnet. Man fühlt, daß weder die Kraft zur dramatischen Schilderung, noch der Sinn für die heitere Anmuth weltlichen Daseins mit der Kraft sich messen kann, welche Luini zeitlebens in der Darstellung einfacher Andachtsscenen und der Verklärung eines tief religiösen Empfindungslebens bewährte. Zu den Bildern dieser Classe gehört als früheſtes die Grablegung der heiligen Katharina. Ein Düsseldorfer Künstler hatte in den dreißiger Jahren eine heilige Philomena gemalt, die von Engeln zu Grabe getragen wird. Diese glückliche Composition erregte ein allgemeines Aufsehen, bis ein Zufall zu der Entdeckung des Originales führte; es war Luini's Frescogemälde, das aus der Pelucca in die Mailänder Brera übertragen worden ist.[1])

[1]) J. D. Passavant, Beiträge zur Geschichte der alten Malerschulen in der Lombardei. Schorn-Cotta'sches Kunstblatt von 1838. S. 295 u. f.

Noch viele solcher Frescofragmente, die aus aufgehobenen Kirchen und Klöstern gerettet worden sind, und alle aus der früheren Epoche von Luini's Wirksamkeit stammen, besitzt diese Sammlung. Was ihr Studium zu einem besonders anziehenden macht, das ist, wie in denselben das Reifen der Künstlerschaft und neben den verschiedenen Manieren, an denen Luini sich bildet, immer deutlicher die Entwickelung seiner Eigenart verfolgt werden kann. Schon in der Geburt des Adonis, welche Luini in der Pelucca malte,[1]) glaube ich einen Anklang an den liebreizenden Frauentypus Lionardo'scher Bilder zu erkennen. Es kann das nicht befremden. Wie jene Fresken, so sind auch andere Cyklen, an denen sich Luini bethätigte, die Arbeiten verschiedener Hände gewesen. So hält es namentlich schwer, den Antheil zu bestimmen, den Luini neben anderen Genossen, dem Gaudenzio Ferrari und Marco d'Oggionno an der Ausmalung der Kapelle des heil. Joseph in S. Maria della Pace zu Mailand hatte.[2]) Hier zum ersten Male gab er sich rückhaltlos dem Einflusse Lionardo's hin, und wohl ist es möglich, daß solche gemeinsam unternommene Werke die Genossen zu einem Kreise vereinten, der in ein bestimmtes Verhältniß zu dem großen Altmeister trat.[3])

Von allen Schülern und Mitstrebenden desselben ist es aber doch Luini gewesen, der den Zauber des Lionardo'schen Ideales am tiefsten erfaßt und in einer Weise wieder-

[1]) Katalog der Brera, Nr. 69.

[2]) Brun, Neujahrsblatt, S. 6.

[3]) Crowe und Cavalcaselle VI, S. 31.

gegeben hat, daß er fast wie ein Doppelgänger des großen Florentiners erscheint. Ja Springer hat einmal den Ausspruch gethan, daß sich Lionardo's Weise in Luini's Bildern fast noch klarer als in seinen eigenen Werken erkennen lasse. Besonders gilt dies von einzelnen Madonnenbildern: Das schmale Kinn, die weich quellenden Mundwinkel, das schwärmerische, freundlich süße Lächeln in den Wangen und das Niederschlagen der Augen, über denen die weiche Fluth der Haare eine hohe und schmale Stirne umrahmt, sind Züge, die genau so auf den Lionardo'schen Bildern wiederkehren. Auch die Sage hat sich mit dieser Schönheit befaßt. Sie erzählt von einer edeln Jungfrau, die Luini in der Pelucca kennen gelernt hatte. Das Mädchen habe des Künstlers Liebe mit ihrer Zuneigung erwiedert und die Werbungen eines Cavalieres standhaft zurückgewiesen. Zur Strafe wäre sie nach Lugano in ein Kloster verstoßen worden, und gerne sei Luini dem Rufe der dortigen Franziskaner gefolgt, um der Geliebten nahe zu sein. Der armen Fanciulla habe der Gram das Herz gebrochen, aber des Künstlers Treue sei die gleiche geblieben, die Züge seiner Geliebten habe Luini von da an auf allen Bildern wiederholt. [1])

Zu dem eben geschilderten Ideale paßt diese Novelle nicht. Es ist das Lionardo'sche Ideal und vielleicht einem ähnlichen Herzensdrange, aus dem Verhältnisse des Meisters

[1]) Grande illustrazione del Lombardo-Veneto ossia storia delle città, dei borghi, communi, castelli ec. fino ai tempi moderni. Per cura di Cesare Cantù ed altri letterati. Seconda edizione. Milano 1858. Vol. I, 515.

zu der schönen Gioconda entsprungen. Eher dürfte die Sage zu der weltlichen Schönheit stimmen, die Luini in dem ersten Werke, welches seinen Namen und das Datum 1521 trägt, verewigt hat. Es ist ein Frescogemälde, das sich in der Kirche S. Maria di Brera befand und heute zu den Perlen der gleichnamigen Sammlung gehört.

Bis auf Lionardo's Zeit war die Composition die schwächste Seite der Lombarden gewesen. Während andere Schulen sich schon längst mit reichen und bewegten Scenen abgegeben hatten, waren die Hauptwerke der mailändischen Maler noch immer die ruhigen, ceremonialen Andachtsbilder geblieben. Eine solche Andachtsscene stellt auch Luini's Gemälde in der Brera dar. Auf einem hohen Postamente thront die Gottesmutter. In voller, lautester Schönheit hat sie der Künstler gemalt, wie die Gebenedeite das nackte Knäblein umfangen hält und holdselig zu dem Lautenspieler, einem lieblichen Engel, herunterschaut. Zur Rechten der Madonna steht der greise Eremit Antonius und gegenüber in ganz symmetrischer Haltung die heilige Barbara. Ihre vom höchsten irdischen Liebreize verklärten Züge sind der Schönheit verwandt, die Andrea del Sarto mit sinnlicher Gluth vermählte. Es ist ein Antlitz, das von nun an auf Luini's Werken neben dem vornehmeren Madonnenideale wiederkehrt und zu Saronno in dem wunderbaren Bildnisse der heiligen Apollonia seine höchste Vollendung empfangen hat.

Auch als technische Leistung ist die Madonna von 1521 ein epochemachendes Werk. Die ruhige Schönheit der Zeichnung, die Kraft der Farben und der Modellirung, welche

unbeschadet der liebevollen Durchführung aller Einzelnheiten die ganze Frische eines ersten Entwurfes verräth, sind Beweise einer großen Meisterschaft. Von da an pflegte Luini seinen Namen öfters zu verzeichnen. Es mag dies im Gefühle der Kraft geschehen sein, die ihn Werk auf Werk mit staunenswerther Fruchtbarkeit und einer stets zunehmenden Künstlerschaft vollenden ließ. Das große Frescogemälde der Dornenkrönung in der Ambrosiana hatte Luini im October 1521 begonnen und in der kurzen Frist von nur fünf Monaten vollendet.[1]) In den Bildnissen der Donatoren, die am Fuße der Dornenkrönung knieen, hat sich der Meister als ein tüchtiger Porträtmaler bewährt. Weniger erfreulich ist die Hauptscene. Der symmetrische Aufbau, der ein geradezu erkünstelter ist, scheint auch bloß zum Nothbehelfe erfunden worden zu sein. Dieselbe Gebundenheit zeigen die annähernd gleichzeitigen Passionsbilder in S. Giorgio al Palazzo. Was aber hier wie dort erfreut, das ist die Fülle der Einzelschönheiten, die Gluth der Empfindungen und eine Tiefe der Farben, die Luini in seinen späteren Fresken nur noch einmal erreichte.

Es ist wohl möglich, daß die Beschäftigung mit der Tafelmalerei zu dieser merkwürdigen Vertiefung der Palette führte. Eine Reihe von Staffeleibildern zeigen, wie unablässig Luini auch in dieser Richtung nach dem Höchsten strebte. In der öffentlichen Gallerie von Mailand finden

[1]) Cantù, l. c. Vergl. auch Brun, Neujahrsblatt S. 22, Note 27.

sich schöne Werke, aber die besten sind doch im Besitze glücklicher Sammler zu finden. Es ist auch begreiflich, daß solche Bilder schon bei Lebzeiten des Künstlers vorzugsweise in die Hände vornehmer Gönner gelangten, denn es gilt von ihnen dasselbe, was so viele der Rafaelischen Madonnen zu bedeuten hatten. Sie waren nicht für die Devotion geschaffen, sondern zum Schmucke der Privatgemächer kunstsinniger Besitzer bestimmt, Cabinetstücke, die zuvörderst dem Schönheitsgefühl und der lauteren Freude an dem Sinnigen und Innigen genügen sollten. Daher kommt es, daß die Madonna nie in ihrer himmlischen Glorie erscheint. Der Nimbus z. B. reducirt sich auf ein Minimum. Es ist bloß die reinste Schönheit des Weibes und des Kindes, welche den Gedanken an das Uebernatürliche erweckt. Auch in dem Verhältnisse zwischen den Beiden spricht sich zuvörderst das rein menschliche Gefühl der Mutterliebe aus, wobei die Madonna oft nur wie die ältere Gespielin des lieblichen Kindes erscheint und der Vorgang sich auf eine trauliche Unterhaltung beschränkt, oder die harmlosen Spiele geschildert werden, mit denen der Johannesknabe seinen Genossen ergötzt. Solche Werke sind die Maria im Rosenhag in der Brera, die Madonna mit der heiligen Anna und dem ausgelassenen Christusknaben mit dem Lämmchen in der Ambrosiana, ein Bild, das sich fast wie eine Vorstudie zu der Madonna von Lugano ausnimmt, endlich unter den Bildern, die 1881 auf der Nationalausstellung in Mailand zu sehen waren, die wahrhaft Rafaelische Madonna im Besitze der Marchesa Arconati-Visconti.

Man weiß, daß die Vorliebe, welche Lionardo da Vinci für die Plastik besaß, auch seine Richtung in der Malerei bestimmte. Sie erklärt besonders die Freude an der feinen Modellirung, die er mit Hilfe neu entdeckter Gesetze zu einer geradezu reliefartigen Kraft zu steigern vermochte. Die Vorzüge dieser Behandlung wußten auch seine Schüler sich anzueignen, und wohl ist es Luini gewesen, der hierin den höchsten Grad der Vollendung erreichte. Wunderbar hat er die Lionardesken Köpfe mit warmen Halbtönen und durchsichtigen schwarzen Schatten modellirt und den goldenen Schmelz, der keine Gedanken an die Mühsale des Schaffens mehr aufkommen läßt, durchglüht eine Pracht der Farben, die an die Perlen Tizianischer Kunst erinnert. So hat Luini auch andere Bilder gemalt, Altartafeln, die im Gegensatze zu diesen weltlichen Madonnen den streng ceremonialen Charakter wirklicher Andachtsbilder tragen. Das schönste und reifste derselben, 1523 gemalt,[1]) schmückt die Kirche von Legnano, und es soll zur Ehre der dortigen Bevölkerung berichtet werden, daß die Versuchungen, welche die Londoner Nationalgallerie von Jahr zu Jahr mit gesteigertem Angebote wiederholte, noch stets an dem Stolze auf den Besitz eines Juweles gescheitert sind.

Kennt man die Zahl der Luini'schen Tafelgemälde, deren jedes einen Aufwand des subtilsten Fleißes verlangte, so will es beinahe unglaublich scheinen, daß der Meister noch immer die Zeit zur Ausführung monumentaler Arbeiten fand, und doch fuhr er fort, auch in dieser

[1]) Lermolieff, S. 479, Note 2.

Richtung seine Kraft von einem Werke zum anderen zu steigern. In der Nähe von Legnano gerade sind herrliche Fresken zu finden. Nach einer kurzen Fahrt durch die Campagna ist das Ziel erreicht. Durch sonnige Fluren und freundliche Weiler rollt die Timonella dahin; dann steigen in grüner Ferne die Kuppel und der Campanile von Saronno empor. Die stattliche Wallfahrtskirche ist ein Tempel der Kunst. Hier haben die besten Lombarden ihre Werke hinterlassen: Gaudenzio Ferrari, der die Kuppel mit einem jubelnden Engelchore bevölkerte, Bernardino Lanini und Cesare Magno. Aber die schönsten Bilder hat doch Luini gemalt. Sie befinden sich im Chore und gehören zu den wenigen Fresken aus alter Zeit, deren Genuß durch keinerlei Schranken beeinträchtigt wird. Sie sind vorzüglich beleuchtet und fast in ursprünglicher Frische erhalten. In Gegenwart einer jugendlichen Gesellschaft, die alle Schönheiten des lombardischen Volksschlages vereinigt, wird die stolze Madonna dem greisen Joseph angetraut. Dann folgt die Anbetung der Könige und die Präsentation des Christknäbleins im Tempel, wo sich Luini zum ersten Male als ein Meister in der Darstellung großartiger Architekturen bewährt. Den Beschluß macht das weniger ansprechende Bild des zwölfjährigen Knaben im Tempel.

In solchen Scenen, die ein ruhiges, idyllisches Dasein schildern, hat Luini seine höchste Kraft bewährt. Zu der lautersten Poesie und einer ungesuchten Frömmigkeit der Empfindung gesellt sich eine Schönheit der Formen und Farben, die jeden Beschauer gefangen nimmt. Nie mehr hat auch Luini in gleichem Maaße den Ton getroffen,

welcher dem Wesen des Fresco in seiner idealsten Ausbildung entspricht. Die hellen Farben sind von goldener Pracht und von einem Dufte angehaucht, der nur im ersten Wurfe virtuosesten Schaffens gelingt. Aus der Fülle irdischer Anmuth hebt sich aber stets wieder die Madonna hervor. Auf dem Anbetungsbilde trägt sie einen Mantel vom zartesten Blau. In einfach großartigem Wurfe schmiegt sich der Stoff dem feinen Oval des Hauptes an. Himmlische Ruhe prägt sich in den vornehmen jungfräulichen Zügen aus, und mit der sanften Gluth, welche die Wangen röthet, verbindet sich die warme, bräunliche Carnation zu jenem interessanten Schmelze, der südlichen Schönheiten eigenthümlich ist. Außer diesen Hauptwerken hat Luini noch eine Anzahl von Einzelfiguren gemalt und die Anbetung des Christkindes, welche den Hof neben der Kirche schmückt. Von wahrhaft bestrickendem Reize sind endlich die Halbfiguren der heiligen Apollonia und Katharina in der Apsis, neben denen zwei Engelchen die Symbole des Meßopfers halten.

1525 wird Luini seine Arbeiten in Saronno vollendet haben.[1]) Dann gieng er nach Mailand, wo sich ihm ein neues Feld zum Schaffen im großartigsten Stile eröffnete. Kurz vorher war die Kirche S. Maurizio im Monastero Maggiore vollendet worden. Luini erhielt jetzt den Auftrag zur Ausschmückung des Nonnenchores und der Scheidewand, welche denselben von dem Schiffe trennt. Zugleich sollte die Ausstattung dieser gewaltigen Bildfläche an die

[1]) Das Datum befindet sich auf dem Bilde, welches die Präsentation im Tempel vorstellt.

tragischen Schicksale eines verbannten Geschlechtes erinnern, der Bentivoglio von Bologna, die in Mailand ein Asyl und hier die Ruhestätte für ihre Todten gefunden hatten.

Zu einem Ganzen von weihevollster Pracht verbindet sich diese Fronte mit den edlen Verhältnissen Bramantesker Architekturen, dem goldenen Glanze und den farbigen Zierden, die alle Flächen der Wände und Wölbungen schmücken. Pilaster und Gesimse beleben die Scheidewand, die sich in doppeltem Aufbau dreifach gliedert. Die obere Hälfte nimmt die Himmelfahrt der Maria zwischen den figurenreichen Scenen ein, welche das Martyrium des heiligen Mauritius und die Stiftung seiner Kirche schildern. Tiefer, wo der Altar in der Mitte steht, rahmen zwei halbrunde Lünetten die Bildnisse der Stifter ein. Beide sind in Gegenwart ihrer Schutzheiligen knieend dargestellt. Der blasse, sinnende Alessandro mit der hohen Stirne, der feinen Adlernase und dem kurzen, dunklen Vollbart ist ein perfecter Nobile; die weiß gekleidete Ippolita Sforza eine fast noch mädchenhafte Erscheinung von zartester Schönheit. In diesen Bildern und den Gestalten heiliger Frauen, welche die untersten Felder schmücken, hat Luini gezeigt, daß er ein Meister in der Schilderung der Schönheit, Anmuth und stiller Andacht war. Das Gewaltige und Erhabene dagegen, das beweisen die historischen Compositionen, lagen jenseits der Grenze seiner Kunst. Ihm fehlte dazu die Kraft, seine Gedanken zu concentriren und den höchsten dramatischen Moment zu ergreifen. Auch sein Formensinn war dazu nicht reich genug. Unabänderlich scheint er an gewisse Physiognomien gebunden gewesen zu sein. Den Lionardo'schen Typus variirt er durch

alle Altersstufen hindurch und die süße, träumerische Müdigkeit, welche seine männlichen Köpfe charakterisirt, weicht selbst in dramatisch erregten Momenten nicht. Dieser weiche, elegische Zug, der wohl seinen Grund in dem persönlichen Wesen des Meisters hatte, erklärt uns ferner die Schwäche der Composition. Bald läßt sich Luini in einer zufälligen Häufung von Gestalten und Gruppen gehen, wobei es nicht selten vorkommt, daß die Figuren mit dem Bildrande sich schneiden, oder er nimmt die Zuflucht zur Symmetrie, die mitunter zur geometrischen Regelmäßigkeit erstarrt.

Dieselben Wahrnehmungen ergeben sich beim Anblicke eines zweiten Hauptwerkes, das Luini im Monastero Maggiore hinterlassen hat. Es sind dies die 1530 vollendeten Malereien in der vor der Scheidewand gelegenen Kapelle des Francesco Besozzi.[1]) Sie stellen die Marter der heiligen Katharina und die Geißelung Christi vor, mit der bemerkenswerthen Porträtgestalt des Stifters, den seine Schutzheiligen der Gnade des Himmels empfehlen. Nie hat Luini mit glühenderen Farben gemalt. Auch an bedeutsamen Einzelschönheiten fehlt es nicht; aber die Kunst, sich zu sammeln und kraftvoll einheitliche Compositionen zu bauen, hat er hier so wenig als in den Fresken der Querwand bewährt.

Die Malereien in der Besozzi-Kapelle sind die letzten, welche Luini in Mailand geschaffen hat. Schon im vorhergehenden Jahre 1529 hatten ihn die Franziskaner von

[1]) Den Nachweis dieses Datums hat Carl Brun geliefert. Vergl. Zeitschrift für bildende Kunst, Bd. XIII, S. 47.

Lugano berufen. Er sollte ihr Kloster und die Kirche S. Maria degli Angeli mit Bildern schmücken.

Es mag befremden, solche Werke in einer Umgebung zu finden, wo es stets an Reichthümern und hervorragenden Mittelpunkten des geistigen Lebens gemangelt hat, und noch mehr verlangt uns, die Gründe zu kennen, welche Luini bestimmt haben mochten, den Schauplatz seiner größten Triumphe, das reiche Mailand und seine kunstsinnigen Beschützer zu verlassen. Den richtigsten Hinweis dürfte Rio, der Biograph Lionardo's, und seiner Schule gegeben haben.[1]) Er erzählt, wie eben damals, als Luini in Lugano weilte, eine wahre Schreckensherrschaft in Mailand regierte. Herren der Stadt waren die deutschen Landsknechte Karl's V. Fast alle waren Heiden, berichtet ein gleichzeitiger Chronist, bare Teufel, vor denen kein Heiligthum schützte. Es wird erzählt, daß Brot nur noch den Soldaten verkauft werden durfte, wie die Plätze und die Straßen voll Verhungerter lagen und die Leichenzüge mit den Processionen der Frauen und Kinder sich kreuzten, die barfuß und mit Stricken um den Hals das Mitleid der Barbaren erflehten. Bei solchen Zuständen gab es für die Künstler nichts mehr zu thun, und wie Luini wird mancher Genosse sich gerne mit kargem Lohne auf dem friedlichen Schweizerboden beschieden haben.

Drei Hauptwerke hat Luini in S. Maria degli Angeli hinterlassen. Das eine ist das Abendmahl, das früher den Speisesaal der Mönche schmückte und dann beim

[1]) A. F. Rio, Léonard de Vinci et son école. Paris 1855. pag. 263. Vergl. auch E. Förster in der Augsburger Allgemeinen Zeitung 1876. Beilage Nr. 239, S. 3659.

Umbau des Klosters herausgesägt und in der Kirche aufgestellt worden ist.[1]) In den meisten Reisehandbüchern wird dieses Frescogemälde für eine Copie des Lionardo'schen Abendmahlsbildes ausgegeben. Thatsache ist jedoch, daß nicht Eine der Gestalten als directe Nachahmung der Apostel in S. Maria delle Grazie bezeichnet werden kann. Nur in der allgemeinen Anordnung sind Anklänge an Lionardo's unsterbliche Schöpfung zu erkennen. Es giebt eben solche Kunstwerke, in denen die Darstellung eines Gegenstandes in derjenigen Vollendung gelungen ist, daß eine ebenbürtige Lösung in anderem Sinne nicht mehr erreicht werden kann. Rafael hat solche ewig giltige Typen geschaffen, und wie sich hinwiederum kein späterer Künstler von den Schöpfungsbildern Michel Angelo's entfernen konnte, so ist das Lionardo'sche Abendmahl ein förmlicher Canon geworden, über welchen keiner, auch der Begabteste mehr hinauszukommen vermochte. Dieser allmächtige Einfluß ist denn auch in dem Luganesischen Werke zu erkennen. Im Uebrigen hat Luini die Gruppirung so abweichend gestaltet und auch in den Einzelnheiten, mag man dieselben wie immer beurtheilen, so frei gehandelt, daß sein Abendmahl als eine wesentlich selbständige Leistung gelten kann.

Coloristisch und technisch stimmt dieses Bild mit den Fresken in der Besozzikapelle im Monastero Maggiore überein. Es wird auch später entstanden sein, als die

[1]) Daß von dem ersten Drittel des Bildes die untere Hälfte fehlt, erklärt sich aus dem Umstande, daß hier die Küchenthüre sich öffnete.

Gemälde, mit denen Luini die Kirche schmückte. Eine hohe Giebelwand schließt den Chor von dem für den Laiengottesdienst bestimmten Schiffe ab. Hier hat Luini das größte aller seiner Werke geschaffen, ein Bild, welches die bedeutsamsten Momente der Passionsgeschichte darstellt und die ganze Höhe und Breite der Querwand einnimmt.[1]) Die gewaltige Bildfläche hat der Meister in drei übereinander befindliche Pläne oder Terrassen getheilt, von denen die mittlere ihren seitlichen Abschluß durch Colonnaden erhält. Es ist dies eine Gliederung, die an das Frescogemälde der Dornenkrönung in der Mailänder Ambrosiana erinnert und sich ohne Zweifel aus der Anschauung kirchlicher Schauspiele erklärt. Einer solchen Theilung entspricht denn auch die Weise, wie Luini, ganz nach Art der mittelalterlichen Künstler, verschiedene, nach Zeit und Ort getrennte Hergänge auf Einem Bilde vereinigt hat. Während die Kreuzigung die ganze Breite des Vordergrundes einnimmt, wird auf den höheren Terrassen in nahen und fernen Gruppen der Beginn und der Schluß der Passionsgeschichte geschildert. Ganz in der Tiefe zur Linken sieht man den Heiland am Oelberge, näher vollzieht sich die Dornenkrönung und nun beginnt auf demselben Plane der Zug nach Golgatha. Hier ist die Mitte durch das hochragende Kreuz des Herrn bezeichnet, während abermals auf einem höheren Plane zur Rechten die Grablegung, die Erscheinung vor dem ungläubigen Thomas und die

[1]) Eine Lichtdruckreproduction des Passionsbildes von Lugano befindet sich im Neujahrsblatt der zürcherischen Künstlergesellschaft von 1880.

Himmelfahrt in der Tiefe die Reihe der Darstellungen beschließen.

Dieser strenge Rhythmus, durch welchen der Künstler bei dem größten Figurenreichthum eine klare, übersichtliche Ordnung erreichte, hat auch die Gliederung des vordersten Planes bestimmt. In den mannigfaltigsten Contrasten prägt sich die ganze Scala der Empfindungen aus, welche der Tod des Erlösers erweckt. So betrachte man den Hohenpriester und seine Genossen, die selbst beim Anblicke der höchsten Glorie es nicht vermögen, ihren Aerger über das zu früh vollendete Leiden zu unterdrücken, während der plötzlich erwachende Glaube die Gefühle der Krieger bis zum ekstatischen Schauen erhebt. Dort, wo die Feinde höhnen, sind die Schergen über dem Spiele in einen wilden Aufruhr gerathen; auf der anderen Seite aber hat Luini die herrliche Gruppe der Madonna und ihrer Gefährtinnen gemalt. Wie ein jäher Tod ist die Ohnmacht über sie gekommen. Der Mund ist geschlossen, die Augen sind hohl von Schmerz und Weinen. Man sieht ein Weib, das nicht mehr leiden und klagen kann. Die Gefährtinnen sind der Madonna zu Hilfe geeilt und so sehr von diesem Weh ergriffen, daß sie darüber das Leiden des Gekreuzigten vergessen haben. Magdalena allein ist zurückgeblieben. Sie kniet im Vordergrunde, eine wunderbare Erscheinung im Rückprofile. Bei ihr hat die Begeisterung über die letzten Worte des Erlösers jeden Schmerz zurückgedrängt und ebenso mächtig hat sich der Lieblingsjünger ermannt. Er steht neben dem Kreuze und ruft zu dem Sterbenden seine Gelübde empor.

Die Schönheit des Einzelnen entzieht sich überhaupt der Beschreibung. So ist es kaum möglich, die Empfindung der Mutterliebe intensiver zu schildern, als sie in dem Weibe hinter der Madonna zum Ausdruck kommt. Die Frau, die mit ihren Kindern hinzutritt, ist ein Weib aus dem Volke. Sie kennt die höhere Bedeutung des Ereignisses nicht und sieht nur die Procedur, wie der Krieger, der hinter ihr zu Pferde hält. Aber während dieser alte Graubart, der schon so viele Stürme erlebt hat, auch bei diesem Vorgange kalt und ruhig bleibt, erfaßt sie das tiefste Weh beim Anblicke ihres angstvoll sich bergenden Kindes, und als müßte sie den älteren Knaben beschützen, legt sie segnend ihre Hand auf das anmuthige Haupt, das fragend und wehmüthig zu der Mutter emporschaut. Bei Christus und den Schächern ist der Unterschied der Empfindungen schon in der Haltung ausgesprochen. Hier sieht man nur das physische Leiden. Christus dagegen, ein Bild von großartiger, erhabener Geduld, scheint am Kreuze zu schweben. Ein Chor von Engeln umringt den Erlöser, einfache geflügelte Köpfchen und größere Gestalten, die sich in einem zweiten Kreise drängen. Sie beten und ringen wehklagend die Hände und zeigen alle Gefühle des Schmerzes, die sich überhaupt in diesen holdseligen Erscheinungen ausdrücken ließen.

Unter diesem gewaltigen Bilde hat Luini die schönen Gestalten der heiligen Sebastian und Rochus gemalt. Voll Siegesgewißheit schaut der von Pfeilen durchbohrte Märtyrer zum Himmel empor. In dem schwärmerischen, süßmelancholischen Antlitze des heiligen Rochus will man

des Künstlers eigenes Bildniß erkennen. Dieses Bild trägt die Jahreszahl 1529 und S. Rochus kann als der mustergiltigste von den Männertypen Luini's gelten.

Endlich, wer hat die Kirche S. Maria degli Angeli besucht, ohne einen bleibenden Eindruck von Luini's köstlichem Madonnenbilde empfangen zu haben. Früher hatte dasselbe eine Thürlünette im Erdgeschoße des Klosters geschmückt.[1]) Jetzt wird es in einer Nebenkapelle der Kirche aufbewahrt. Durch Weber's prächtigen Stich ist die „Madonna von Lugano" ein Gemeingut und der Liebling aller ächten Kunstfreunde geworden, und wirklich etwas Anmuthvolleres ist kaum zu denken als diese Immacolata, die so schlicht und sinnend zwischen den fröhlichen Kindern steht. Mit der Linken hält sie den Johannesknaben umfangen, der den Beschauer freundlich in's Auge faßt und ihm den künftigen Meister zeigt. Dem eigenen Kinde wendet die Madonna ihr Antlitz zu. Das nackte Knäblein will sich rittlings auf ein Lämmchen setzen; aber es zögert noch und schaut halb fragend, halb muthwillig zu der Mutter empor. Drei Jahre später hat sich Luini noch einmal nach Lugano begeben. Es handelte sich darum, den Rest der

[1]) Das Bild befand sich, wie uns an Ort und Stelle ein Kenner des ehemaligen Klosters zeigte, über der Thüre, die vom Kreuzgange in das Refectorium führte. Seine Stelle wird durch einen offenen Bogen bezeichnet, der sich dem Eintretenden zur Linken in der Tieffronte des jetzigen Hotel du Parc befindet. Derselbe Berichterstatter bestätigt aus eigener Anschauung, daß die Jahreszahl 1530, welche auf dem modernen Rahmen verzeichnet steht, früher über dem Bilde gemalt war.

Zahlung für das Passionsgemälde zu erheben.[1]) Das ist die letzte Kunde, die wir von dem Meister vernehmen. Wir wissen nicht einmal wann und wo er gestorben ist.

Einem glänzenden aber flüchtigen Gestirne ist Bernardino Luini zu vergleichen. Mit Werken, die eine fast schon abgeschlossene Entwickelung belegen, tritt er aus unbekannten Verhältnissen hervor. Nur zwei Jahrzehnte lang ist seine Künstlerlaufbahn zu verfolgen; aber die Fruchtbarkeit, die er entwickelte, ist eine geradezu erstaunliche und was er in dieser kurzen Frist geschaffen hat, wäre hinreichend gewesen, um bei Anderen die Kraft eines ganzen Menschenlebens in Anspruch zu nehmen.

Die Höhe der Vollendung, welche das Wirken der großen Cinquecentisten bezeichnet, hat Luini nicht erreicht. Dazu fehlte ihm die Kraft und die Vielseitigkeit der Begabung und fehlte wohl auch die Gunst der Verhältnisse, welche dem Künstler gestattet haben würde, ohne Rücksicht auf ein erdrückendes Maaß der Anforderungen nach einem festen Ziele zu streben. Giebt es aber neben der Vollendung eine Stufe der Kunst, der wir ein fast noch lebhafteres Interesse entgegentragen, weil sie das Ringen nach dem Höchsten zeigt, so hat diese Vorstufe in Luini einen ihrer aufrichtigsten und liebenswürdigsten Vertreter gefunden.

---

[1]) Die Documente sind abgedruckt bei Brun, Neujahrsblatt S. 23, Note 48.

Das schweizerische Bürgerhaus und der Edelsitz

im XVI. und XVII. Jahrhundert.

1881.

Zu allen Zeiten hat die Eigenart der Völker ihren bezeichnendsten Ausdruck in dem Wohnbau gefunden. Kirchen und weltliche Gebäude, die zu allgemeinen Zwecken dienten, sind Stiftungen reich begüterter Corporationen und Persönlichkeiten, oder Schöpfungen, die aus öffentlichen Mitteln errichtet wurden. Sie sollten die Wahrzeichen sein, welche die Macht und den Wohlstand eines Gemeinwesens zu verkündigen hatten, und daher kommt es auch, daß solche Bauten jeweilig den Stand der Kunst in ihrer monumentalsten Ausbildung belegen.

Die Baukunst im Dienste des privaten Lebens hat anderen Bedürfnissen gerecht zu werden. Wer sich sein Heim bereitet, wird an geringeren Dimensionen und dem bescheidenen Aufwande Genüge finden, der dazu gehört, um das Haus zur Stätte wohligen Daseins zu machen. Um so deutlicher spiegeln sich dafür im Wohnbau die vielen kleinen Besonderheiten wieder, welche für Land und Leute charakteristisch sind, und weil es bekanntlich ein Vorzug des frühe-

ren Daseins war, daß man die Mitwirkung der Kunst in Allem verlangte, und durch sie sogar das täglich Nutzbare veredeln ließ, so folgt, daß ihr gerade die Vielseitigkeit der Anforderungen eine besonders schöpferische Kraft verlieh.

Bekannt ist es ferner, wie langsam die stilistischen Wandelungen in der kirchlichen Architektur des Nordens sich vollzogen haben. Während in Italien die Renaissance schon im XV. Jahrhundert zum herrschenden Stile geworden war, hatte hier zu Lande die Gothik bis tief in's XVI. Jahrhundert ihre Geltung bewahrt.[1]) Nur in den Zierden, welche die Bildhauer und Maler schufen, ist schon früher der Einfluß des neuen Stiles zu gewahren, und hiebei fällt es dann wiederum auf, wie ungleich früher sich weltliche Bauten mit solchen Erstlingen schmückten.

Recht deutlich kann man dieses allmähliche Eindringen der Renaissance in Luzern verfolgen. Dort sind noch mehrere Bauten aus dem Anfange des XVI. Jahrhunderts vorhanden. Ihre Gesammterscheinung beruht auf dem hergebrachten Systeme des gothischen Fensterhauses. Eine wirkliche Façadenmauer giebt es nicht, sondern Fenster reiht sich an Fenster. Nur schmale Mauerstreifen sieht man dazwischen und auch diese sind nicht die Träger der Bögen oder Balken, welche die Fenster bekrönen, sondern diese Stützen befinden sich im Inneren; schlanke Säulen oder Pfeiler, die frei von der Wand nach innen vortreten und

[1]) Vergl. hierüber meine Abhandlung: Zur Geschichte der Renaissancearchitektur in der Schweiz. Das Nachleben der Gothik. Repertorium für Kunstwissenschaft, redigirt von Dr. Hubert Janitschek. Bd. V, Heft 1. 1881. S. 1 u. ff.

sich etagenweise über einander wiederholen. Im XV. Jahrhundert war diese Constructionsweise aufgekommen, die bis in's vorletzte Jahrhundert die Norm für den städtischen Wohnbau geblieben ist. Dieses gothische Kerngerüste wurde nun aber schon früh im neuen Stile decorirt, bald so, daß man Thüren und Fenster mit Muscheln, Delphinen und Masken bekrönte, oder nackte Flügelknaben, sogenannte Putti, die Stelle der Schildhalter versehen ließ, und wo sich dann immer noch altfränkisches Wesen in der Form der Profile bewährt, hat gleich daneben der moderne Geschmack ein Ornament von Akanthusblättern und dergleichen gewählt.

Als eine Hauptetape des Verkehres, der über die Alpen führte, hatte Luzern von jeher in enger Verbindung mit Italien gestanden. Dort mußte gewesen sein, wer in der heimischen Handelswelt etwas bedeuten wollte; auch zahlreiche Italiener kamen herübergewandert, und wen nicht Geschäfte in's Welschland führten, der schloß sich als muthiger Geselle den Fähnlein an, die Jahr für Jahr zu Kampf und Sieg hinüberzogen. Wie hätten nun dort die Werke der Renaissance ihre Eindrücke verfehlen können? Schon 1524 ist das Göldli-Haus am Hirschenplatze datirt, dessen innerer Hof mit seinen Säulengängen die perfecte Kenntniß der italienischen Bauart verräth. Ein wehriger Junker, oder ein Kaufherr mag es gewesen sein, der seinen Geschmack am Neuen befriedigen wollte, und gerne werden auch Andere den fahrenden Meistern und Solchen, die heimwärts kehrten, den Anlaß zur Verwerthung ihrer draußen erworbenen Kenntnisse geboten haben. Es war aber auch sonst die Zeit, wo ein frisches Leben in allen Richtungen zu

treiben begann. Es genügt, an die Wandelungen zu erinnern, die sich auf dem kirchlichen Gebiete vollzogen, der Anregungen zu gedenken, welche der Humanismus brachte, wie mit der Freiheit, welche die Schweizer nun endgiltig errungen hatten, der Ruf ihrer Tapferkeit durch ganz Europa gieng und der öffentliche Wohlstand durch den aufblühenden Handel zu einer bisher nicht gekannten Blüthe gehoben wurde.

Die Folge war eine allgemeine Bereicherung des Lebens, deren Aeußerungen von strengen Beobachtern eine herbe Kritik erfuhren. So spricht sich Valerius Anshelm, der Geschichtsschreiber von Bern, mit bitteren Worten über den Verfall der einfachen Sitten der Altvorderen aus und zählt dann auf, wie seit dem Anfange des XVI. Jahrhunderts allerhand „g'winnsam Kunst" in die Eidgenossenschaft gekommen sei „als insunders Maler, Goldschmid, Sydensticker, Steinmetzen, Glasschnyder, Neyerinn, Tüchlerinn, Sänger- und Spil-Lüt, künstlich geschärpft und gemehrt, item vil Krämerey und eigennützig Kauf-Gesellschaften, vil Müßiggänger und nüw Fenster-Funkern, vil Krigslüt, vil Huren und aller Gattung Buben, deren doch der Mehrtheil und die Fürnehmsten für wohlgeschickt, witzig, redlich Ehren-Lüt sind geacht und gehalten, nach Lut diß Rymens:

„Wag's, lug um Geld;
So kauffst du d' Welt!
Schlecht, Fromm schafft nüt,
List, Falsch g'winnt d' Büt."[1])

[1]) Valerius Anshelm's Berner Chronik. Herausgegeben von E. Stierlin und J. H. Wyß. Bd. III. Bern 1827. S. 250.

Auch Johann Stumpf stellt in seiner eidgenössischen Chronik Vergleiche an, welche die Auswüchse der neugeschaffenen Zustände in markiger Weise charakterisiren.[1])

Und solche Klagen mögen in der That berechtigte gewesen sein. Es war eine wilde, aufgeregte Zeit und der damalige Schlag ein sinnlich frohes Geschlecht. Auf der anderen Seite aber hat es doch auch nicht an Aeußerungen gefehlt, welche das Reifen geläuterter Zustände aus einem Processe der Gährung verkündigten, und beweisen, daß mit den gesteigerten Bedürfnissen eine Verfeinerung des Lebens und der Anschauungen Schritt zu halten begonnen hatte. Durch den Humanismus war ein mittlerer Grad der Bildung in allen Schichten verbreitet worden, der, gehoben durch die gesteigerte Religiosität, den übermüthigen Geist auf eine ernstere Anschauung lenkte und dem Sinn für das häusliche Leben, der im Mittelalter noch unentwickelt geblieben war, einen kräftigen Aufschwung verlieh. Es sind darum noch keineswegs jene äußeren Anregungen allein in Betracht zu ziehen, will man verstehen, was die Kunst gewann und welche besondere Richtung sie unter dem Einflusse dieser neu geschaffenen Zustände empfieng.

Schöpfungen, welche eine nationale Kunstrichtung belegen, sind bekanntlich unter den Denkmälern des Mittelalters nicht zu finden. Erst seit dem XVI. Jahrhundert begann sich eine schweizerische Kunst zu entwickeln. Ihren Ausdruck hat sie aber nicht in den großen und monumentalen Schöpfungen gefunden, auf die man sich anderswo

[1]) Ausgabe von 1548. IV. Buch. fol. 264 verso u. f.

zu berufen pflegt, sondern überall, wo die Spuren einer nationalen Richtung zu beobachten sind, da prägt sich dieselbe zuvörderst in den Werken des kleinkünstlerischen Schaffens aus. Und auch das ist gewiß kein Zufall, denn wie die Träger der damaligen Cultur ihrer Mehrzahl nach dem soliden, schlichten und ehrenfesten Bürgerstande angehörten, und Leute waren, die keinen Anspruch auf äußere Prachtentfaltung erhoben, so sind auch die Künste, deren Pflege sie übten, vorzugsweise diejenigen gewesen, welche die häusliche Existenz verklärten und, wo sie zur öffentlichen Schaustellung dienten, den Ausdruck patriotischer Gesinnung und des Bewußtseins von der freien Geltung eines wehrhaften Volkes erweckten. So hat denn gerade unsere nationale Kunst ihren ersten Ausdruck und ihre specifische Entwickelung im Dienste des täglichen Daseins empfangen.

Nicht prunkvoll — aber behäbig, auch nicht so monumental, wie italienische Straßenparthien sind — aber formenreich und farbenlustig muß der Anblick der Gassen und Plätze in unseren alten Städten gewesen sein. Ein Bild davon gewährt noch jetzt Schaffhausen, wo an der Hauptgasse Erker an Erker sich reiht, wo die Portale von Säulen flankirt und mit Zierden bekrönt sind, in denen sich das Bewußtsein des Hausherrn bald in Wappen, bald in sinnreichen Sprüchen, Emblemen und Allegorien bemerkbar macht, und dieser persönliche Charakter noch einen weiteren Ausdruck durch die Malereien empfängt, die öfters Bild an Bild die Façade bedecken. Solche bilderreiche Gassen und Plätze hat es auch in anderen Schweizerstädten

gegeben: in Zürich und Luzern, wo erst im Jahre 1824 das Hertenstein'sche Haus mit seinen Holbein-Fresken zerstört worden ist, in Zug, in Stein am Rhein, zu Bern, Freiburg u. s. w.[1])

Die Freude an einem solchen Schmucke hatte sich aus dem Mittelalter vererbt und sie hieng auf's Engste zusammen mit der Richtung der damaligen Zeit, der alle Einförmigkeit und Gleichheit zuwiderlief. Wie jeder Einzelne nach seiner Façon sich trug und kleidete, so sollte auch sein Haus einen ausgesprochen individuellen Charakter haben, der schon dem draußen Stehenden bald in erbaulichen Sprüchen, bald in ausführlichen Bildern Stand und Würde, politische und kirchliche Bekenntnisse und was immer Geschmack und Laune bestimmten, zu verkündigen hatte. Und wie viel und vielerlei ließ sich auf solche Weise bekennen und sagen. Wahre Lehrgedichte, Straßenpredigten sind einzelne Façaden gewesen, und es ist auch gewiß nicht zufällig, daß die modernen Künstler wieder gerne den Anlaß benützen, um auf diese Weise bald ernst, bald launig zum Volke zu reden. In einer berühmten Bierstadt ist unlängst eine schöne Façade vollendet worden. Der Maler hatte sie mit den Personificationen der Stärke, der Religion und Gerechtigkeit geschmückt, allen voran ist das Sinnbild des Fleißes zu sehen, aber die spinnende Dame kehrt sich von der Straße ab. Man glaubt, die

[1]) Vergl. die interessanten, noch immer in Fortsetzung begriffenen Aufzeichnungen über Façadenmalerei in der Schweiz von F. Sal. Vögelin, Anzeiger für Schweizerische Alterthumskunde 1879, Nr. 3 u. ff.

Anspielung verstanden zu haben, und sieht es nicht gerne, wenn sich der Fremde mehr als nöthig mit diesen Bildern befaßt. Noch etwas Anderes trug endlich dazu bei, um solche Aufgaben willkommen zu machen: hier war es dem Maler vergönnt, im großen Stile zu schaffen und mit Formen und Farben hervorzuzaubern, was bei dem Vorwalten des bürgerlichen Sinnes und der Beschränktheit der Mittel dem Architekten und Bildhauer zu gestalten nicht möglich war. Es ist darum auch wohl erklärlich, daß selbst die größten Meister, Hans Holbein und seine Zeitgenossen, es nicht verschmähten, in solchen Werken ihre besten Eingebungen zu verkörpern.

Treten wir in eines dieser Häuser ein, so darf zum voraus die Wohnlichkeit des XVI. und XVII. Jahrhunderts nicht mit dem Begriffe von modernem Comfort verwechselt werden. Erdgeschoße, wie sie vor zwanzig und noch mehr Jahren in unseren Häusern beschaffen waren, sind seltene Erscheinungen geworden.[1]) Statt des finsteren Flures, der mit spitzen Kieselsteinen gepflastert war, besitzt das moderne Wohnhaus einen Corridor, der des Tages und zur Nachtzeit eine ausgiebige Beleuchtung erhält. Tappend mochte ehedem ein Fremder die Treppe erreichen; des Nachts stund für den Hausherrn ein spärliches Licht bereit. Man erinnert sich wohl, dergleichen Beleuchtungsapparate gesehen zu haben, steinerne Gehäuse, die in einer

[1]) Ueber die Einrichtung des zürcherischen Wohnhauses im XVII. Jahrhundert hat Dr. A. Nüscheler-Usteri einen ausführlichen Bericht im Zürcher Taschenbuch auf das Jahr 1879, S. 67 u. ff., gegeben.

Wandnische stunden und ihre polygone, in der Regel mit Wappen geschmückte Schauseite zeigten, zur Nachtzeit aber den Dienst als Laternen versahen. Der Rest der Façadenbreite nahm ein Keller, noch häufiger aber der „Gaden", das will sagen, die Geschäftsstube oder der Kramladen ein. Auch dieser Theil hat seine Aenderungen erfahren. An Stelle des Gitterbogens, der früher halb Laden, halb Thüre war, ist die gläserne Weite des Schaufensters getreten und die dämmerige Schreibstube hat sich in ein Magazin nach Pariser Façon verwandelt. Dem alten Herrn aber, der den Feierabend im Kreise der Seinen verbrachte, wird es ebenso wohl gewesen sein, wie dem modernen Principale, der sich nach dem Geschäftsschlusse in seine Salons und Appartements begiebt.

Vestibül wird heute ein Raum vor den Wohngemächern genannt, wo sich der Ankömmling gewisser Umhüllungen zu entledigen pflegt. Es ist dies aber gefahrlos nur dann gestattet, wenn nicht ein Erbstück aus alten Zeiten den ohnehin fragwürdigen Spielraum beengt. Die Stelle des Vestibüles hat früher die „Laube" vertreten, ein ungleich größerer Vorraum, der sich öfters in der ganzen Breite des Hauses erstreckte und gewissermaßen die Stelle des Sprechzimmers vertrat. Das war aber nicht die einzige Bestimmung, welche die Laube erfüllte, sondern sie hat recht eigentlich zu Nutz und Freude Aller gedient: zum Tummelplatze der Jugend, als Ort für die Mahlzeiten, die hier an heißen Sommertagen genossen wurden, als die Stätte wieder für alle Obliegenheiten und Geschäfte, welche der Ordnungssinn oder die Pedan-

terie aus Stube und Kammern verwiesen. Dieser halb öffentlichen, halb häuslichen Bestimmung entsprechend, war denn auch die Einrichtung und Ausstattung der Laube beschaffen. Bankröge, die an den Wänden stunden, versahen die Stelle von Magazinen nnd Sitzen zugleich; auch ein Büffet pflegte selten zu fehlen, das zur Aufstellung blanker Gefäße und zur Aufbewahrung von allerhand Sachen für gesunde und kranke Tage diente. Hier hat man sich die großen mit Schnitzwerk geschmückten Schränke zu denken, die Wände mit Bildern, Geweihen und Waffen decorirt. Wie lustig muß sich dieser Vielkram im warmen Sonnenlichte ausgenommen haben, das durch die bleigefaßten Fenster in den hohen und tiefen Nischen strömte und seinen röthlichen Wiederschein auf den thönernen Fußboden warf.

Eine schmucke Pforte öffnet der Treppe gegenüber den Zugang zu der Stube. Stube ist von stuba abgeleitet, was unter Umständen auch Ofen bedeutet, und, auf Gemächer angewendet, stets den Begriff eines heizbaren Wohnraumes involvirt. Diese Bezeichnung hat auch unser Dialekt mit Bewußtsein bis in dieses Jahrhundert festgehalten. Sie nennt den Gegensatz von Kammern, denn solche nicht heizbare Gemächer pflegten die übrigen Räume des bürgerlichen Hauses zu sein.

Man begreift darum wohl den Sinn, der die Stube von jeher als die Stätte des Behagens und traulichen Daseins schmückte. In bester Lage, soweit dies städtische Bedingungen erlaubten, ist sie mit ihrer Fensterfronte nach der Gasse gerichtet. Noch zu Anfang des XVI. Jahrhunderts waren tücherne Fenster nicht bloß in privaten,

sondern selbst in öffentlichen Bauten zu sehen.[1]) Erst von da an fieng man an, sich den Luxus gläserner Scheiben zu gestatten, und dies gab dann weiter den Anlaß, mit den poesievollsten Zierden zu prunken, mit den farbenprächtigen, wappenstolzen Glasgemälden, die einen so stehenden Schmuck des Hauses bildeten, daß eine schweizerische Standesbehörde sogar die Henkerswohnung zeitweise mit gemalten Fenstern ausstaffiren ließ.[2])

Man muß nun schon einmal solche Räume gesehen haben, wo bald die Gluth aus deutlich erkennbaren Bildern strahlt, und dann wieder im Streiflichte verschobene Formen und zuckende Farben ein bloßes Spiel mit Reflex und Schimmer treiben. Das ist das Erste, was uns erwärmt und bezaubert. Dann mustern wir weiter und sehen, daß der Reiz solcher Interieurs erst recht auf der Wirkung des Ganzen beruht. Ein Erker, der sich zur Seite öffnet, ist wie gemacht zum heimlichen Plaudern und Lauschen. Das braune Täfer, das Wand und Decke schmückt, hat ein wackerer Meister geschnitzt und gegliedert. Prächtig hebt sich der warme Ton von dem kalten Emailglanze des Ofens ab. Dieser bilderreiche und gesprächige Koloß, der sich in doppeltem Aufbau erhebt und seine Bekrönung durch ein reiches Ornamentgesimse erhält, ist die Wonne

---

[1]) Erst in den Jahren 1504 und 1505 erhielt die Rathsstube in Zürich Fenster aus Glas. Die Seckelmeister-Rechnung von 1504 weist noch den Posten: „1 ℔. 2 β um tuch für die fänster in der ratsstuben." Das alte Zürich von Sal. Vögelin. 2. Aufl. Zürich 1879 u. f. pag. 176.

[2]) Th. v. Liebenau, Das alte Luzern. Luzern 1881. S. 14.

der Alten, der Stolz des Hausherrn und die unerschöpfliche Quelle der Belehrung und des Ergötzens für die schaulustige Jugend. Einen wirksamen Abschluß bildet das Thürgerichte zur Seite. Gegenüber öffnet sich eine zweite Fensterreihe, oder es tritt an die Stelle derselben eine Folge von Gelassen, die ebenso sehr einer Vielheit von Bedürfnissen, als dem Wohlgefallen an pikanten und kunstreichen Formen entsprechen. Schrank und Gestelle, Terrassen und Nischen sind hier in seltsam malerischem Aufbau zum Büffet vereinigt. Blanke Gefäße von Zinn und Messing, Gläser und Humpen, Majolicaschüsseln mit Wappen und Sinnbildern bemalt, dienen als Zierat und Brauchstücke zugleich. Der Geschmack der Hausfrau hat für eine wirksame Gruppirung und die Kunst des Schreiners für eine formenkräftige Umgebung gesorgt. Seitwärts schließt ein Gehäuse mit dem Handgießen das Büffet ab. Zart schimmernd wölbt sich die zinnerne Nische mit dem Gießfaße ein. Daneben hängt am eisernen Bügel das „Brunnenkessi" ein Trinkgefäß für die Kleinen herab. Und wie diese Sachen alle, so erinnert auch die übrige Ausstattung, das Inventar von Möbeln, Geräthen und der Besatz der Tafel mit seinen bescheidenen, aber zweckentsprechenden Zierden an eine Zeit, wo ohne von der Kunst geredet zu werden, ihre Weihe dennoch das ganze Dasein verklärte.

So weit hat sich das bürgerliche Wohnhaus geschmückt. Kammern und andere Gemächer lassen wir unbesucht. In vornehmen Häusern dagegen will auch das obere Stockwerk besichtigt sein. Hier pflegte die Ehrenstube selten zu

fehlen, der Raum, der zur Repräsentation und festlichen Anlässen diente und dem entsprechend das prunkvollste aller Gemächer war. Ein Muster derartiger Interieurs ist die Stube, die sich bis 1874 im Seidenhofe zu Zürich befand und dann nach dem Umbau des Hauses für das Gewerbemuseum dieser Stadt erworben wurde. Sie gehört zu dem Tüchtigsten, was das schweizerische Kunsthandwerk in der Grenzscheide des XVI. und XVII. Jahrhunderts geschaffen hat.

Im Uebrigen wurden solche Räume wohl auch nach einem anderen Principe ausgestattet. Man mochte sich daran erinnern, daß hier nicht oft, aber dafür in größerer Gesellschaft getagt und getafelt wurde, daher denn die Einrichtung dieser Säle in der Regel einen mehr officiellen als wohnlichen Anstrich erhielt. Die hölzerne Cassettendiele behielt man bei, wogegen die Stelle des Ofens ein Kamin vertritt und die Wände statt des Täfers eine Ausstattung mit Teppichen oder Malereien erhielten. Ein solcher Schmuck ist unlängst in einem Hause an der Augustinergasse in Zürich zum Vorschein gekommen. Man hatte den Saal mit Fresken, welche Scenen aus der griechischen und römischen Geschichte schildern, aus älteren Beschreibungen gekannt und gewußt, daß sie im Auftrage eines reichen Kaufherrn von dem Zürcher Conrad Meyer um die Mitte des XVII. Jahrhunderts gemalt worden waren.[1])

Und noch eines Hauses ist hier zu gedenken, von dem leider nur noch Erinnerungen und einige Aufnahmen

[1]) Das Nähere im Zürcher Taschenbuch für 1882, S. 140 u. f.

erhalten sind, welche in letzter Stunde gemacht werden konnten. Bis 1871 hatte sich dasselbe in dem Zustande erhalten, wie es 1616 von dem Obmann und nachmaligen Bürgermeister Hans Heinrich Holzhalb errichtet und im Laufe von dritthalb Jahrhunderten mit Allem ausgerüstet worden war, was zum Behagen patrizischer Leute gehörte, eine Anlage von eigenartigstem Reize, die in sich vereinigte, was das Herz von künstlerischen Zierden, von altväterischen Einrichtungen und culturgeschichtlichen Raritäten zu schauen begehrte. Hier war ein formen- und farbenreiches Gerümpel in malerisch zufälligem Durcheinander bei Seite gehäuft, und dort ein Inventar von Geräthen und Möbeln, altes Erbe und was die Erinnerung an Liebe und Ehre vergangener Geschlechter erweckte, in wohnlicher Umgebung zu Gebrauch und Schaustellung vereinigt.

So sah es in dem Hause „zum wilden Mann" an der unteren Zäune in Zürich aus.[1]) Sogar die Untersichten der Treppen waren bemalt, dann betrat man die Lauben, wo buntglasirte und gemusterte Fliesen den Boden schmückten und an den Wänden die geschnitzten Schränke stunden. Dazwischen ragten Gehörn und Geweihe empor, die Köpfe waren mit Wappen und Tafeln versehen, die von der Waidmannslust und dem Jagdglücke manches alten Herrn zu berichten wußten. Aehnliche Trophäen hiengen von den stukkirten Decken herab. Sie sind Leuchtern ähnlich und so beschaffen, daß bunte Figuren bald aufrecht

[1]) Eine einläßliche Beschreibung dieses Hauses nebst Ansicht des großen Saales findet sich im Zürcher Taschenbuch für 1883.

zwischen den Geweihen sich erheben oder in schwebender Stellung mit denselben geflügelt erscheinen.

Und traulich, warm und behäbig, wie draußen auf den Gängen und Treppen, sah es auch drinnen in den Kammern und Stuben aus. Ein Zimmer im ersten Stocke war besonders zierlich getäfert und der Ofen mit seinen Kernsprüchen aus der vaterländischen Geschichte ist eines der originellsten Producte, die aus der Werkstätte des alten David Pfau in Winterthur hervorgegangen sind. Dieser Schmuck ist in den Neubau übertragen, die Ausstattung des Saales hingegen, der die ganze Tiefe des obersten Stockwerkes einnahm, einem fremden Liebhaber überliefert worden. Einen wunderbar ehrwürdigen Eindruck hatte man gleich beim Eintritte empfangen. Säulen und Ornamente, Wappen und Figuren rahmten die Thüre ein, die sich, fast zu klein für eine solche Umgebung, in schweren knarrenden Angeln bewegte. Gegenüber nahm das Büffet die Stelle eines hier ursprünglich projectirten Kamines ein, während rechts und links, in langer Folge unter der Decke sich hinziehend, eine Reihe wohlgemeinter Bilder die Geschichte Davids und Salomons erzählten. Für die unteren Wandflächen war eine Ausstattung mit Teppichen vorgesehen, die erst das Concert der Farben vervollständigen halfen und das Auge mit dem Contraste versöhnten, der sonst zwischen dem kalten Schmelze des bunt glasirten Bodens und dem tiefbraunen Naturtone der aufwändigen Decke bestund.

So mag in den meisten deutsch-schweizerischen Städten gebaut und auch in der romanischen Schweiz ein ähnliches

System befolgt worden sein. Andere Einrichtungen haben erst im Süden und Osten unter dem Einflusse italienischer Gewohnheiten ihre Aufnahme gefunden.

Schon in der Umgebung von Sitten kündigt sich eine neue Bauweise an. Hier zuerst macht sich das Streben nach einer lebendigen Gliederung im Aufbau bemerkbar, in der effectvollen Gruppirung des Hauses mit thurmartigen Anbauten und der flachen Form der Bedachungen. Vor Allem aber sind es die malerischen Loggien, die von weither diesen Gebäuden ein fremdartiges, südlich anmuthendes Gepräge verleihen. Der Südländer liebt es, sein Tagewerk im Freien zu verrichten; auch die Muße will draußen gefeiert sein, in Hof und Garten, oder wo solche Umgebungen fehlen, in kühlen, schattigen Hallen, und so erklärt sich denn wohl die Vorliebe für die gewölbten Bogengänge, die zugleich den Eindruck des Monumentalen und einer luftigen Kühnheit der Construction erwecken. Oft in mehreren Etagen bauen sich diese Gänge auf, mit Wölbungen versehen, welche den Malern und Stuccatoren einen willkommenen Anlaß zur decorativen Ausstattung gewähren, oder auch nur flach gedeckt, aber stets mit Bögen geöffnet, die in weiten Abständen von schlanken Säulen getragen werden.

In reicher Auswahl sind dergleichen Bauten in Brieg vertreten, von der großartigsten Renaissanceanlage, welche die Schweiz besitzt, dem Stockalper'schen Palaste mit einer dreifachen Gebäudefolge und dem gewaltigen thurmbewehrten Säulenhofe [1]) bis zum kleinen Edelsitze und

[1]) Vergl. Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. V, S. 18 u. f.

Bürgerhause hinab. Es scheint hier eine stehende Auszeichnung vornehmer Häuser gewesen zu sein, daß man dieselben mit Thürmen versah, und wenn man zu den jetzt noch vorhandenen die vielen Ueberreste solcher Bauten rechnet, die bald mit schlanken Spitzhelmen, bald mit weißen, metallschimmernden Kuppeldächern vom blauen Himmel oder von der grünen Bergwand sich abhoben, so darf leicht gefolgert werden, daß sich Brieg, was den ritterlichen Habitus und die bunte Erscheinungsfülle seiner Bauten betrifft, mit den originellsten Schweizerstädten messen konnte. Diese Thürme, welche die Treppen enthalten, sind bald seitliche Anbauten, bald vor der Mitte der Hauptfaçade errichtet, in welchem Falle sie den Architekten den Anlaß zu einer sehr malerischen Verbindung von Freitreppen, Loggien, Balkonen und Fenstern boten. Und wie so das Aeußere einen fremdartig vornehmen, mitunter sogar recht monumentalen Anblick gewährt, so wurde auch im Inneren dieser Bauten ein neues System befolgt. Auf nordische Behaglichkeit wollte und konnte man freilich auch da nicht verzichten; aber nur insoweit, als es die Rücksicht auf warmes und wohnliches Dasein verlangte, gab man der Ausstattung mit hölzernen Täfern und Dielen Raum, während überall sonst der welsche Steinbau mit hohen Hallen und gewölbten Decken die Oberhand erhielt.

Noch deutlicher als im Wallis hat sich diese Doppelrichtung unter denselben Einflüssen in einem südöstlichen Grenzthale herausgebildet, im Engadin, wo leider auch von Jahr zu Jahr die Zahl der alten, landesüblichen Bauten sich zu verringern beginnt, jener gleichsam für

alle Ewigkeit geschaffenen Vesten, in denen sich mit dem Wohlstande kunstsinniger Erbauer zugleich die ganze Eigenart des Volkes verkörpert hat. Seltsam ernst und verschlossen, fast trotzig muthen uns diese Häuser an, mit ihren gewaltig dicken, öfters bemalten Mauern und den wuchtigen Streben, die in trägen, breitgelagerten Massen die Ecken begleiten. Die quadratischen Fensterchen, die sich wie Schießscharten erweitern, scheinen nur da zu sein, um der Unbill des Winters zu trotzen. Das Einzige, was den Gedanken an wohnliche Ausrüstung erweckt, ist ein kleiner Halberker, der dreieckig aus der Façade vorspringt. Und doch ist das Innere schmuck und behäbig und entbehrt der Reize nicht, die wir von einem wohnlichen Hause verlangen. Es scheint auf diese Bauten etwas von der Volksart übergegangen zu sein, die hinter verschlossenen, herben Formen doch ein gemüthvolles und warmes Wesen birgt, und auch in ethnographischer Hinsicht dürfte der Vergleich zu wagen sein: deutsches und welsches Wesen hat sich im Volksschlage vermengt; in den Sitten und in der Sprache drückt sich diese Mischung aus und wiederum hat sich dieselbe in dem Charakter des Hauses ausgeprägt, das gewissermaßen in zwei national verschiedene Theile zerfällt. Die eine Hälfte des Hauses bilden die dem Verkehre geöffneten Räume, Hausflur und Küche, eine Sommerstube wohl auch und das Empfangszimmer für die Gäste, den Rest des Hauses aber die von der Familie bewohnten Gemächer. Jene ersteren Räume nun sind durchwegs nach italienischer Weise gebaut; die Decken sind gewölbt, die Wände entweder einfach ge-

tüncht, in vornehmeren Häusern aber mit Stuccaturen geschmückt, wogegen nun die eigentlichen Wohngemächer die trauliche, warme Ausstattung mit hölzernen Dielen, Täfern und den großen Kachel- oder Steinöfen zeigen.

Eine ähnliche Bauweise scheint übrigens, wo reichere Mittel zur Verfügung standen, in Bünden die allgemein herrschende gewesen zu sein. Die Zahl der Belege ist jetzt noch eine recht bedeutende. Fast in jedem Thale sind Herrensitze zu finden. Oft sind sie, mit Thurm und Ringmauer versehen, wie kleine Burgen beschaffen, andere städtischen Häusern zu vergleichen, aber auch in diesem Falle noch ansehnlich genug, um die Erinnerungen an jene stolzen Geschlechter zu erwecken, die Jahrhunderte lang ihre Macht und ihre Güter auf beiden Seiten der Alpen zu behaupten wußten.

Wie immer nun aber das Aeußere sich darstellen mag, die Vornehmheit der inneren Einrichtung ist diesen sämmtlichen Bauten gemein. Man empfängt den Eindruck einer souveränen Existenz, die sich weder mit Handel und Wandel, noch mit den Bedürfnissen eines kleinbürgerlichen Alltagslebens abzufinden brauchte. Ein breiter Corridor in der Mitte nimmt die Tiefe des Gebäudes ein. Er ist gewölbt, wie die Räume, welche den Flur begleiten. Im „großen Hause" zu Ilanz ist zur Rechten des Hauptportales der Festsaal geöffnet, eine große mit Bildern und Stuccaturen geschmückte Halle, die ihren Abschluß durch ein pompöses Kamin erhält und welcher die nur von dem Flure zugängliche Kapelle folgt. Im Gegensatze nun zu diesen Räumen, welche gleichsam den officiellen Theil des

Hauses bilden, ist die gegenüber liegende Folge für die Oekonomie eines vielköpfigen Haushaltes reservirt. Hier liegen die Gewölbe und Magazine, wo geborgen wird, was Pürsch und Beize brachten und die Vorräthe liegen, die Flur und Garten, Alpe und Weide trugen. Dann steigt man zu dem oberen Stocke hinauf, wo noch einmal der Corridor und die zur Rechten desselben gelegenen Räume gewölbt sind, Wohnzimmer, Kammern und die Ehrenstube dagegen, welche gegenüber liegen, die behagliche Stimmung einer nordischen Ausstattung verbreiten.

Als einer der besterhaltenen und stattlichsten unter den bündnerischen Edelsitzen kann diese eben beschriebene Anlage gelten. Ueber dem Portale steht das Datum 1677 und der Erbauer dieses Hauses ist der französische Oberst Schmied von Grünegg gewesen. Es hatte sich aber derselbe Typus bereits im XVI. Jahrhundert herausgebildet. Ein Muster aus damaliger Zeit ist das 1577 datirte Haus des Landrichters Regett von Capol (jetzt Pension Brun) in Flims, das seiner originellen Raumgliederung und der stilvollen Decorationen willen zu den ansprechendsten Denkmälern der heimischen Renaissance gehört, und manchen Bau wüßten wir außerdem noch zu nennen, der die Existenz eines blühenden Kunstlebens in dem alten Bünden belegt. Keiner jedoch kommt einer Anlage gleich, welche dasselbe System auf Glarnerischem Boden vertritt, das ist der Freuler'sche Palast in Näfels, ein Denkmal einzig in seiner Art, dessen innere Räumlichkeiten zu den originellsten und aufwändigsten gehören, welche in weitem Bereiche aus dem Zeitalter der Hochrenaissance erhalten geblieben sind.

Einem Besuche Ludwigs XIV. zu Ehren soll der französische Garde-Obrist Caspar Freuler [1]) diesen Palast errichtet haben; aber der König blieb aus und den hochfliegenden Plänen hielten die Mittel nicht Stand; der finanzielle Ruin des Bauherrn soll das Ende seines großartigen Beginnens gewesen sein. So meldet die Sage. Thatsächlich dürften die Bedingungen wohl andere gewesen sein. Aus mehreren Daten [2]) erhellt, daß der Ausbau des Ganzen einen Zeitraum von mindestens zwei Jahrzehnten in Anspruch genommen hat. Er ist auch völlig zu Stande gekommen; vom Keller bis zum Firste stellt sich der Freuler'sche Palast als ein in fertigem Gusse erstelltes Ganzes dar, und wenn sich der Schmuck nach Zweck und Lage der einzelnen Räume wohl merkbar abstuft, so mag gerade daraus auf ein ruhiges, organisches Wachsthum gefolgert werden. Jene Sage freilich ist wohl zu begreifen, sie mag der Moral entsprungen sein, daß solcher Prunk ein Verstoß gegen die republikanische Einfachheit und eine Herausforderung der öffentlichen Meinung sei. Von unserem Standpunkte aber will auch der persönliche Wille geachtet sein und die Gesinnung, welche den Bauherrn geleitet hat, die Früchte einer glänzenden Laufbahn in der alten Heimath zu genießen. Macht und Reichthum haben ferner zu allen Zeiten ihren Ausdruck verlangt und vollends dürften

[1]) Vergl. Neujahrsblatt, herausgegeben von der Stadtbibliothek in Zürich auf das Jahr 1866, S. 13, Note 9.

[2]) Ueber dem Tresor im Wohnzimmer der Bel-Etage steht das Datum 1623, über dem Hauptportale 1640, über der Ofenthüre im Flur der Bel-Etage 1646.

die adeligen Passionen nur aus dem Geiste früherer Jahrhunderte zu verstehen sein. Sie haben auch anderswo zu einem Aufwande geführt, der in schroffem Widerspruche zu den heimathlichen Gewohnheiten stund. Das Schloß zu Haldenstein bei Chur, das der französische Gesandte Johann Jacob de Castion in den Jahren 1544—1548 erbauen ließ, hat der bündnerische Geschichtsschreiber Campell „ein Werk der Bewunderung würdig, nicht für Rätien allein, sondern für das ganze obere Germanien" genannt.[1]) Dem stolzen Sinne eines durch Glück und Ehren verwöhnten Soldherrn ist der Plan zu dem Stockalper'schen Palaste in Brieg entsprungen, gleiche Pracht hat sich damals in dem unteren Schlosse von Zizers entfaltet, und diesen Bauten reiht sich auch diejenige von Räfels an. Bewußtsein des Reichthums, Machtgefühl und die Lust am Gepränge mögen den ersten Antrieb zu solchen Unternehmungen gegeben haben, aber die echte Kunstliebe hat ihnen die Weihe ertheilt und gastlicher Sinn die Verhältnisse bestimmt, die wohl zu begreifen sind, wenn man die Bedürfnisse eines Hofhaltes kennt und das bunte Treiben, das sich vor Zeiten um einen solchen entfaltet hat.

Aus zwei nach ihrer Bestimmung getrennten Theilen setzt sich die Anlage des Freuler'schen Palastes zusammen. Die lange Straßenfronte bildete der Palast und diesem schließt sich rückwärts im rechten Winkel ein Flügel

[1]) Ulrich Campell's Zwei Bücher rätischer Geschichte. I. Buch. Deutsch bearbeitet von Conradin v. Mohr. Chur 1851 (Archiv für die Geschichte der Republik Graubünden. Herausgegeben von Th. v. Mohr, Bd. I, S. 45).

an, der die Küche sammt ihren Dependenzen und darüber die Wohnungen für das Gesinde enthält. Diese Räume sind meistens gewölbt und einfach gehalten. Auch die oberste Etage des Palastes hat sich mit bescheidenen Zierden geschmückt, aber für gastliches Behagen war gleichwohl gesorgt und die Einrichtung dieser Gemächer ist gerade so traulich beschaffen wie die Häuslichkeit, die Freuler sich selber bereitet hat. Seine kunstreich getäferte Wohnstube mit dem prächtigen Ofen und das Schlafgemach, wo ein steinernes Gelaß die kostbarsten Besitzthümer barg, sind auf der linken Seite der Bel-Etage gelegen und durch ein Nebenzimmer mit dem Treppenhause und dem Dienstflügel in Verbindung gesetzt. Die übrigen Gemächer waren für festliche Anlässe und für die Repräsentation bestimmt.

Eine köstliche Aufgabe für den Sittenmaler müßte es sein, diese Räume mit dem alten Glanze wieder auszustatten und die frohen, reichen und farbenprächtigen Gestalten uns vorzuführen, die hier zu Fest und Gelage vereinigt waren.

Noch sieht man neben dem Hauptportale die steinernen Stufen, auf welche die Damen mit rascher Eleganz vom Pferde stiegen. Dann betrat man den Flur, der zwischen den Kellern mitten durch das Gebäude führt. Pilaster gliedern die Wände, die Decken sind gewölbt, und wo in der Tiefe ein Ausgang nach dem Hofe führt, erweitert sich die Halle zum Treppenhause, das sich als ein malerischer Aufbau von wuchtigen Pfeilerarcaden, Gewölben und gothisirenden Maaßwerkbalustraden gestaltet.

Der erste Empfang wird aber den Gästen in dem Saale geboten worden sein, der sich zu ebener Erde der Treppe gegenüber befindet. Noch jetzt bietet dieser Raum einen vornehmen Anblick dar. Es ist ein barocker Pomp, den hier die Kunst der Stuccatoren entfaltet hat, wie architektonischer Zierat die Wände schmückt und dann über dem schweren Gesimse die Kraft der Formen sich steigert und die üppigsten Zierden bildet: Guirlanden und Muscheln, Cartouchen, Kränze und Tabernakel, zwischen denen ein Volk von Engeln und allegorischen Gestalten die Bögen und Wölbungen belebt. Und wie mag sich das vollends in glücklichen Tagen ausgenommen haben, im Wiederscheine der Zurüstungen, die Hof und Gala verlangten, als durch die hohen Fenster der Tag seinen Glanz auf krystallene Leuchter und den Besatz der Schenktische warf, und mit der Fülle von Formen und Farben spielte, die ein Kommen und Gehen festlich geputzter Gestalten in kaleidoskopischem Wechsel erzeugte.

Solchem Prunke aber, der sich vor den Ankommenden entfaltete, wird der Schmuck der oberen Gemächer nicht nachgestanden haben. Zwei Stuben, welche den Herrschaftszimmern gegenüber die andere Hälfte der Straßenfronte bilden, sind Schaustücke der Kunst und Muster einer Ausstattung im traulich altväterischen Stile. Hier ließ sich's plaudern und ruhen, während die Freude der Tafelnden und festliche Musik ihre Wogen und Klänge herübertrugen. Von dem äußersten Zimmer, unter der Thüre, wo die Hauskapelle sich erkerartig ausbaut, mochte man ungesehen das Treiben belauschen. Im Zwielichte eines Kaminfeuers

und des Kerzenschimmers, der von der überreichen Holzdiele und den Wänden herunterfunkelt, hat man sich den Festsaal und die Tafelrunde zu denken. Lust und Wärme verbreiten sich überall. Mit Sammt und Seide, mit den ausgesuchtesten Waffen, Geschmeiden und Pretiosen haben die schönen Herren und Damen sich aufgeputzt. Dazwischen glänzt und flimmert die Pracht der Geschirre; goldene Schalen und Becher machen die Runde und werden von Dienern zu den Schenktischen zurückgetragen, wo Alles paradirt, was durch Werth und Glanz und Anmuth der Formen das Auge erfreut. Ueber den kostbaren Teppichen aber, welche die Wände mit farbiger Wärme verhüllen, schauen als stumme Zeugen die Bildnisse der Ahnen auf dieses bunte und lebensfrohe Treiben herab.

So mag nicht überall und auch in dem Freuler'schen Palaste nur ab und zu getagt worden sein; aber farbiger und formenfreudiger als unser Dasein ist das damalige Leben gleichwohl gewesen.

Als Simplicissimus, der viel Gereiste und viel Geplagte auf seinen Fahrten die Schweiz besuchte, da kam ihm das Land so fremd und seltsam vor, als wenn er in Brasilien oder in China gewesen wäre. „Da sahe ich die Leute in dem Frieden handlen und wandlen, da war gantz keine Forcht vor dem Feind, keine Sorg vor der Plünderung und keine Angst, sein Gut, Leib noch Leben zu verlieren, ein jeder lebte sicher unter seinem Weinstock und Feigenbaum und zwar, gegen andern Teutschen Ländern zu rechnen, in lauter Wollust und Freud, also daß ich dieses Land vor ein irdisch

Paradies hielte, wiewoln es von Art rauch genug zu sein schiene." [1])

Das ist ein Nachklang jener Zeit voll Weh und Leid, die Deutschland durchlebte, als dreißig Jahre lang die Kriegsfurie das Glück und die Cultur eines Volkes zertrat. Die Vorsehung hat es gefügt, daß die Schweiz von diesen Stürmen verschont geblieben ist, und sich der Segnungen erfreuen durfte, die der Friede bescheert.

Das erklärt das Fortleben einer nationalen Kunst und macht die Ansprüche begreiflich, die aus allen Schichten an dieselbe gerichtet worden sind. Sollten auch wir nicht mit dankbaren Gefühlen ihre Schöpfungen aus damaliger Zeit betrachten, sie retten und wahren, und, indem wir in denselben ein Stück unserer Geschichte ehren, aus ihnen lernen, was Fremde schon längst zu ihrem Nutzen gelernt und begriffen haben?

---

[1]) Bibliothek des literarischen Vereins in Stuttgart, Bd. 34, pag. 673.

Fahrten und Werke des Bündner Malers Hans Ardüser

im XVI. und XVII. Jahrhundert.

Kurz vor der Mitte des XVI. Jahrhunderts hatte die heimische Kunstentwickelung ihre höchste Blüthe erreicht. Dann trat, wie dies gleichzeitig in Deutschland geschah, ein rascher Niedergang auf allen Gebieten ein. Aeußere Ereignisse haben viel dazu beigetragen. Pest, Krieg und Theuerungen brachten Tage voller Noth und Schrecken in's Land. Viele Aufgaben waren der Kunst ohnehin durch die Reformation entzogen worden. Auch der Bildersturm ist nicht zu vergessen, dem zahllose Werke zum Opfer fielen, und der Eindruck, den diese Vorgänge auf die Künstler wie bei der Menge hinterlassen hatten. Aber noch andere Ursachen sind in Betracht zu ziehen, wenn man den Verfall begreifen will. Theils lagen sie in den Künstlern selbst, unter denen es, seit Holbein die Schweiz verlassen hatte, keine bedeutenden Persönlichkeiten mehr gab; in den gesellschaftlichen Zuständen wieder, die bei gänzlicher Abwesenheit von reichen und glänzenden Lebensverhältnissen immer mehr einen

beschränkten und kleinbürgerlichen Zuschnitt empfiengen und den Ansprüchen der Kunst, die eine Zeit lang, von dem humanistischen Geiste getragen, reiche und mannigfaltige Blüthen getrieben hatte, die herben Anschauungen eines bald das ganze Dasein beherrschenden Puritanismus entgegensetzten. Es kam eine Zeit, da die besten unter den Künstlern ihr Heil in der Fremde suchten, während minder Begabte daheim verkümmerten oder aus purer Verzweiflung zum kleinkünstlerischen oder handwerklichen Schaffen übergiengen. Faßt man die Malerei in's Auge, so sind es nur zwei Specialitäten gewesen, die ihren Vertretern fernerhin einen mäßigen Lohn verhießen, das waren Porträte und Decorationen, und unter diesen Letzteren hinwiederum boten sich als willkommene Aufgaben die Schildereien dar, mit denen man nach altherkömmlichem Gebrauche die Façaden der Häuser zu schmücken pflegte.

Es sind, will man die Vorliebe für solche Zierden verstehen, verschiedene Momente zu berücksichtigen. Der fromme Glaube hat die Eine Gattung in's Leben gerufen, Bilder, die noch heute besonders zahlreich in den südlichen Thalschaften zu finden sind. Sie stellen die Heiligen dar, in deren Schutz der Besitzer sein Haus und Hof empfahl. Dann aber — und das ist eine zweite Classe von Façadenmalereien — sind auch solche zu finden, die einen ausschließlich decorativen Charakter tragen und mithin keinem anderen Bedürfnisse, als dem der Schaulust und der Freude am farbigen Prunke entsprungen sind. Noch heute ist diese Farbenseligkeit bei den Italienern zu Hause. Wo immer ein Galantuomo sein Heim erbaut,

da kann man sicher sein, binnen Jahresfrist eine Decoration zu finden, die bald nur aus einem himmelblauen Anstriche besteht, bald eine Ruine oder dergl. imitirt, wenn anders nicht — wir erinnern uns, zu Misox eine einfache Landkartenmalerei mit der Ueberschrift „Geografica" gesehen zu haben — bestimmte Neigungen des Besitzers ihren Ausdruck verlangen. Solche persönliche Neigungen sind auch früher bestimmend gewesen; aber es kam noch etwas dazu, was erst recht die Bedeutung solcher Werke erklärt, das war der ausgesprochene individuelle Zug, der die ganze Anschauung des Mittelalters und der Renaissancezeit beherrschte, und welchem jede Gleichheit und Monotonie zuwiderlief. Wie in der äußeren Erscheinung die persönliche Eigenart eines Jeden zum Ausdrucke gelangte, so wurde dieser individuelle Charakter auch dem Hause aufgeprägt, dessen Schmuck von weither den Stand und die Neigungen, die Bekenntnisse und Launen seines Besitzers verkünden sollte.

Die Frühzeit des XVI. Jahrhunderts hat, wie sie den Zenith der heimischen Kunstentwickelung überhaupt bezeichnet, auch diesen Zweig zur reifsten Entfaltung gebracht. Solche Façadenmalereien, es ist wahr, wurden damals nicht als die höchsten Aufgaben betrachtet und doch begreift man die Vorliebe, mit der sich gerade die besten der damaligen Meister damit befaßten; sie waren eben die einzigen diesseits der Alpen, welche den Künstlern gestatteten, in großen Zügen zu schaffen und ihnen einen unbegrenzten Spielraum zur Entfaltung ihres architektonischen und decorativen Genies eröffneten.

Und so allgemein war damals diese Formen- und Farbenlust verbreitet, daß nicht bloß städtische Bauten, sondern ländliche Wohnungen und Bauernhäuser sogar in farbigem Schmucke prangten. Im Süden besonders war dies der Fall, und hier ist nun die Wirksamkeit eines Mannes zu verfolgen, der als Vertreter dieses Faches zwar nicht zu den Größen seiner Zeit gehört, dafür aber eine köstlich originelle Erscheinung war.

Bis zu den siebziger Jahren hatten im Pfäverser Archive zu St. Gallen die verschollenen Schriften des Schulmeisters, Chronikschreibers und Malers Hans Ardüser gelegen, dann sind diese merkwürdigen Aufzeichnungen von einem Landsmanne, dem Cantonsschulrector J. Bott in Chur, zuerst als Beilagen zu den Jahrbüchern der Bündnerischen naturforschenden Gesellschaft und schließlich 1877 in einer besonderen Ausgabe veröffentlicht worden. Ardüser's Schriften umfassen seine Selbstbiographie und die „Rätische Chronik."[1]) Die Würdigung dieser Letzteren kommt dem Historiker zu, wir bescheiden uns, das Erdenwallen des Menschen und des Künstlers zu verfolgen und schließlich, an Hand seiner Werke und der Berichte, welche über dieselben vorhanden sind, den Maßstab zu gewinnen, nach welchem der Meister zu beurtheilen ist.

Hans Ardüser wurde 1557 in Davos geboren. Er war der Sohn des gleichnamigen Landammanns und wahrscheinlich ein Bruder des 1665 verstorbenen Architekten

[1]) Hans Ardüser's Rätische Chronik, herausgegeben auf Veranstaltung der bündnerischen naturhistorischen Gesellschaft. Nebst einem historischen Commentar von J. Bott. Chur, Hitz und Hail, 1877.

und Mathematikers Hans, der die zürcherischen Festungswerke erbaute. Seinen ersten Unterricht genoß er in Chur auf der Lateinischen Schule, wo er aber mehr erduldet als gelernt zu haben scheint. Dann zog der Zwanzigjährige in die Fremde, „inn Betrachtung, das min vatter mit vilen kinden beladen vnnd vf Dauas ein wilt land ist" — kehrte aber, weil er in Zürich die gehoffte Aufnahme nicht fand, bald wieder nach Bünden zurück, wo ihm die Mayenfelder einen Unterhalt als Schullehrer gewährten, „hat all fronfasten 6 schilig von eim schuoler vnnd 5 gl. von den Herren, vnnd essen vnnd trincken hatt ich im Schloß." Aber der Lohn war zu karg und ein Hang zur Kunst muß Ardüser von jeher eigen gewesen sein. So zog er nach Feldkirch „zu dem wyt berümpten meister Moriz vnnd sinem son, Meister Jörg, herliche maler." Allein auch da war's bös zu leben: „vnnd als sie mir nüt zuo äffen gabend, dann altag 3 mal krut, hielt ich an um erloupnusz, heim zu züchen, das si mir bi langem vergunttend." In Chur fand er Anstellung bei dem Meister Franz Apenzäller, der ihm des Sommers allwöchentlich einen halben Gulden zahlte. Im Spätherbste aber zog Ardüser hinauf nach Lenz, wo er den Winter über als Schullehrer amtirte. Als er von dort im Sommer 1580 zu seinem Meister zurückkehrte, bot sich ihm der erste Anlaß zur Uebernahme selbständiger Arbeiten dar: „vnnd ee ich zum moler gieng malet ich für mich sälb das erst Hus, so ich gemalet han, dem Mathias Stref zuo Alfaschein vm 10 gl. Vnnd 6 gl. gwann ich zuo Lenz mit Amman palen Hus."

Dann giengs hinauf in's Vorderrheinthal nach Flims, wo der Meister und sein Geselle den ganzen Sommer über im Dienste des Landrichters Regett von Capol beschäftigt waren. Einige dieser Arbeiten sind noch vorhanden, die Malereien in dem großen Saale der jetzigen Pension Brun. Sie stellen in zierlichen Gehäusen die Allegorien der Tugenden vor, vollwangige Frauenzimmer mit reichen Gewändern angethan, die wie vom Wirbelwinde hoch emporgetrieben sind. Daneben sieht man kunstvoll stilisirte Cartouchen zur Aufnahme von Jagdtrophäen bestimmt, und Fensterbekrönungen aus allerhand Voluten, Schweif- und Rollwerk zusammengesetzt und mit Festons behängt, zwischen denen sich nackte Kinder zu schaffen machen. Es sind tüchtige Decorationen im Hochrenaissancestile und mit hellen Farben, die prächtig stimmen, hübsch gemalt. Daß Ardüser's Antheil an diesen Werken kein höherer als der eines Farbenreibers gewesen sein kann, geht aus dem Vergleiche mit seinen Werken hervor.

Bis zum Herbste hatte Ardüser in Flims geweilt, dann wollte er heimwärts ziehen, an die Kilbi, vf S. Michelstag. Aber auf dem Wege vernahm er, daß sein Vater gestorben sei: „das mich ein lanngi zyt inn groß betrüptnuß, verdruß, kummer vnnd herzleitt gsezt vnnd bracht hat, ouch in gros erbärmd gegen minen so kleinen gschwisterten, deren dozmal 3 in der wiegen lagend. Do lies ich den gang vf Dauas bis Kilbi fürwas." Im nächsten Jahre that sich Ardüser als selbständiger Meister auf und es folgen nun von da an die näheren Aufzeichnungen, die er über sein Wirken und seine Schicksale

hinterlassen hat. Allwinterlich zog sich Ardüser in sein schulmeisterliches Amt zurück, das er zu Schweiningen und später abwechselnd in Lenz und Thusis versah. Aus allem geht hervor, daß er dem pädagogischen Berufe mit Leib und Seele lebte.

Den anderen Theil der winterlichen Beschäftigungen bildeten die Studien, die er Hand in Hand mit der Ausarbeitung seiner Chronik betrieb. Seit 1584 fieng er an, die Bücher aufzuzählen, die er zu diesem Behufe gelesen und ausgezogen hatte. Neun Jahre später schreibt er, daß er deren schon viele Hundert gelesen, und zählt mit begreiflicher Genugthuung die größten und wichtigsten auf. Es ist das wunderlichste Durcheinander, ein Stoffgebiet, das, wenn es Ardüser nur halbwegs beherrschte, ihm wirklich den Ruhm des Polyhistors zu sichern im Stande war.

Schon früher hatte Ardüser auch der Minne zarte Saiten berührt. Indessen ein Heirathsantrag, der unter scheinbar günstigen Auspicien eröffnet worden war, hatte sich zerschlagen und dem Getäuschten einen ärgerlichen Handel nachgezogen. Glücklicher fiel die Werbung aus, die ihm 1583 seine geliebte „Menga" (Monica) zu eigen brachte, ein treues Weib, das zwanzig Jahre lang des Meisters Lebensgefährtin geblieben ist.

Aus dürftigen Umständen scheint sich Ardüser zum hablichen Manne emporgeschwungen zu haben, wenigstens lohnte das Werk seinen Mann. Aber es war ein sonderbares Leben, mit dem er in der anderen Hälfte des Jahres sein Auskommen fand. Kam je wieder der Frühling in's Land, so wurde die Schulstube geschlossen. Aus dem Prae-

ceptor serenissimus war jetzt ein fahrender Künstler geworden, der zum Wanderstabe griff und mit Farben und Malzeug beladen, überall Gewinn und Arbeit suchend das Land durchzog. Oft von seiner Menga begleitet, hat Ardüser fast alle Thäler Graubündens durchwandert, von mancher Gefahr bedroht und auf manchem „vergäbenen Weg." Auch über die Landesgrenzen hinaus, von Morbegno im Veltlin bis nach Glarus und Schwyz, ist Ardüser „gewandlet" und hat Etapen zurückgelegt, die eine staunenswerthe Kraft und Zähigkeit des Mannes belegen. Zwei solcher Fahrten mag uns Ardüser selber erzählen. Der Jahrgang 1590 ist einer seiner kargsten und dornenvollsten gewesen. Erst zwanzig Gulden hatte der Meister durch Arbeiten verdient, die ihm in den benachbarten Thalschaften bestellt worden waren, nun wollte er sein Glück in der Weite suchen:

„Im Höuwmonatt gieng ich über denn Sättmer (Septimer), Julier, Albelen (Albula), über die größtenn bärgen, bi groser Hiz, schwer tragen vnnd gar wenig gält im secl. Han arbeit gsuocht vnnd nienen nüt funden. Am 9. Sept. von Lenz bis gen Clefen (Chiavenna), am 10. einen luter steinigen, stotzigen bärg uf, ob Cleuen vnnd noch widrum ab gen Cleven vnnd bis gen Blurff,[1]) am 11. Sept. von Blursvf gen Sul (Soglio), vnnd ab gen Wesporn (Vicosoprano) vnd uf bis gen Gasetsch (Casaccia). Am 12. gen Lenz 5 groß myl vnnd über ein grosen bärg by nassem, ruchen, kallten schneewätter, darzuo schwer

[1]) Die am 4. September 1618 durch einen Bergsturz verschüttete Stadt Plurs (Piuro) im Bergell oberhalb Chiavenna.

tragen an den farben vnnd molerrüstig, vnd nun (nur) nit 9 bazen zerig in denen 4 ganzen tagen. Vnnd ist abermal min grosi mü vnd arbeit alerdingen vergäben gsin, dan ich nienen nit vm ein bazen arbeit überkomen kond. Gieng ouch gen Meifelt,[1]) Cur, Parban, Mons,[2]) vnnd wandlet überal bi disem summer 200 tütsch myl, vnnd han nit mer als 45 gl. gwunnen. Fieng eerst am 9 tag Dezembr die Schuol widrum an zuo Lenz."

Aber noch viel größer war die Fahrt, die Ardüser im Juni 1602 im Vorderrheinthale unternahm. Selbst der freie genießende Wanderer dürfte kaum dem Maler folgen, der mit schwerer Last und wohl auch mit hungerigem Magen 30 Meilen in nur acht Tagen zurückgelegt hat. Ardüser hat diese Leistung aber auch als eine ganz besondere verzeichnet und sie in seinem Tagebuche mit einer treuherzigen Betrachtung eingeleitet: „Dann das gmein sprüchwort luted: mentsch (spricht Gott) hülffst dir selber, so hülf Ich dir ouch. Vnnd darum bätend wyr: gib uns hütt vnnser täglich brot; Vnser, dz wir sond ouch dz vnnser thuon, vnnser müey vnnd arbeit dran strecken; täglich ist, dz wir altag Gott drum piten sond. Nammlich bin ich am 21 brachmonat mit den farben vnnd malerrüstig von heimen (d. h. von Thusis) gangen bis gen Ilanntz; am 22 gen Ruwis, daselbst den stotzenden bärg vf gen Waltenspurg vnnd über die grosen töbel gen Schlanz,[3]) ab gen Drunz (Trons) vnnd noch gen Summyr.

[1]) Maienfeld unterhalb Chur.

[2]) Mons im Oberhalbstein.

[3]) Schlans im Vorderrheinthal.

Den 23 gen Disentis, da dannen ein grossen bärg vf gen Medels (Platta an der Lukmanierstraße) vnnd wider hinder sich gen Disentis, vnnd noch am sälben tag bis inn Dafätsch (Sedrun). Am 24, wz S. Johanstag, gieng ich vf Schafmütten (Chiamut), das aler obrist dorf im obren Pundt,[1]) gegen den 5 Ortten zuo, vnnd kam wider gen Dafätsch. Von dannen gen Disentis vnnd widrum ein hochen bärg vf, bis inn Medels, die Obrist Landschaft imm Obren pundt gägen Bällenz zuo, dem wältschlant. Kam in ein Dorf, heisst Corallia (Curaglia), daselbst bin ich widrum ein grossen bärg vfgangen gen Salyfa (Soliva), vnnd widrum ab gen Corallia, als (alles) an S. Joh. tag am 25 Juni vnnd am 26 gmalet. Am 27, was Sonnentag, vf Mutschnänga (Mutschnengra) zuo vnnd über ein grosen, hochenn bärg widrum inn Dafätscher wildi, vnnd von Dafätsch aber vf Disenntis zuo, vnnd noch durch ein myl langen leidenn wald bis gen Summwyx. Den 28 tag Juni vf Brügels (Brigels) zuo vber vil töbel vnnd ein grosen bärg vf. Im selben gar grossen dorf han ich ein fendli vfgnommen zuo malen. Vnnd gieng gen Waltenspurg vnnd noch gen Ilanz. Den 29 gieng ich schier in das hindrist dorf inn lungnez,[2]) da fand ich ouch arbeit vf künfftig. Gieng widrum gen Ilanz, gen Schlöüwis vnnd gen Segenns (Sagens) vnd widrum gen Ilanz. Veberal vm Arbeit gluoget. Am 30 brachmonat einen grossen bärg vff ann denn übersaxenn (die

[1]) Am Fuße des Oberalppasses.

[2]) Lugnetz, ein am Fuße des Piz Mundaun gelegenes Seitenthal des Vorderrheinthales.

Landschaft Obersaxen auf der Nordterrasse des Piz Mundaun), da ward mir ouch in iars frist etwas zgwinnen versprochenen mit maalenn vnd kamm widrum gen Ilannz, vnnd noch am sälben tag gen Dusis (Thusis), als bi aller größter hiz, schwer trägen vnnd wenig zerung. Also ists mir ouch ali andre iar ergangen. Ich sezen aber kürzi halben nun ein summa der mylen, so ich gangen."

Ardüser ist ein frommer und gläubiger Christ gewesen, der Alles, was ihm widerfuhr, Glück und Leid, als höhere Fügungen betrachtet und, wie dies unsere Altvorderen thaten, sich rückhaltlos in überschwänglichem Preise für Gottes Güte ergieng. Mit der Arithmetik freilich hat er dann meistens den Anfang gemacht: „Im Summer (1592) durch Gottes sägen Hülf vnnd gnat in Lungnez 74 gl. gwunnen, Gott si lob vnnd dannc. 20 gl. gab mir Lanndrichter Gallus von Munt.[1]) Am 3 ougsten ist ein ganz grüst mit mir hoch ingfallen vnnd mich nüt verletzt L(aus) D(eo). Ich erbet vf Dauas 2 Cronen von bäsi Racheli selig, das ist ales, so ich geerbt han." Oder, wie er nach dem besonders guten Jahrgange 1600 schreibt: „Da hat ich ein Herren läbtag. Vnnd in summa in dem iar 100 gl. gwunnen vnd guot läben kan: Gott im Himmel im obersten tron sy lob, prys, ruom, eer vnnd danck. Ich han dargägen verbrucht an spys, tranck, kleider, schuoch vnnd anders mir vnnd miner Menga sel. sampt Huszins, zerig in der frömbdi: Insumma 66 gl., vnnd heur bini nun 66 tütsch myl gwandlet."

---

[1]) Wir werden diesem Kunden später noch zweimal begegnen.

Auch Trank und Speisen und gute Gesellschaft hat der Meister wohl zu schätzen gewußt. „Ich han in dem iar guot kan — schrieb er Ende 1597 — Got si globt: herlich spys vnnd tranck sampt vil kurzwyl vnnd liepligkeit." Eine besonders gastliche Aufnahme bei ausgiebiger Kundschaft wurde ihm bei Junker Hans Luzi Gugelberger in Maienfeld zu Theil. 1599 hielten sich Ardüser und seine Frau daselbst zwölf Wochen auf, die ihm einen Lohn von 50 Gulden brachten, und wieder neun Wochen war er daselbst im folgenden Jahre beschäftigt. Damals stand ihm noch seine Menga zur Seite. Zwei Jahre später war sie nicht mehr am Leben. Mit kläglichen Worten hat Ardüser dieses Verlustes gedacht, der ihm alles Herzeleid von vergangenen Zeiten wieder in's Gedächtniß rief. Aber Ardüser war nicht nur ein frommer, sondern auch ein starker und froher Mann. Schon im Juni desselben Jahres schrieb er, wie so gar viel Gutes er in Chur erfahren habe: „(bin dort) mit spys vnnd trannck und andren sachen so herrlich und wol tractiert worden, das ich anfieng miner Menga zuo vergässen vnnd fieng vorzuo an, widrum frölich wärden. Gwan 40 gl. vnnd spendiert 60 gl. von aler helgen tag bis vf unser kilbi zuo Dusis in diesem 1603 iar. Gott hat mich mines leits wider ergezt, dann ich noch bi disem iar frööd, glück vnnd guott läben kan." Nun folgen wieder die gewohnten Aufzeichnungen über seine Schule, die Wanderungen und die Erträgnisse, welche ihm diese letzteren brachten, dann aber bricht seine Biographie mit dem Jahre 1605 ohne Weiteres ab. Warum ist unbekannt. Die Chronik reicht neun volle Jahre

weiter und ebenso sind Arbeiten vorhanden, die, noch vom Jahre 1617 datirt, den unverkennbaren Stempel der Ardüser'schen Mache tragen.

Wir brauchen diesen Ausdruck absichtlich, denn er ist schon durch den Ton gerechtfertigt, in welchem der Meister seiner Kunst gedenkt. Ardüser spricht sich mit Liebe und freudiger Genugthuung über seine Schüler aus, berichtet von „herrlichen Büchern," deren er unzählige gelesen; er hat seine Menga bis zum Grabe geliebt, hat Speis und Trank, wenn sie reichlich flossen, besonderer Erwähnung werth gehalten, aber niemals hat er mit Einem Worte der Begeisterung von seiner Kunst gesprochen. Nichts ist auch in seinen Schriften zu finden von dem freudigen Bewußtsein, das den Künstler erfüllt, wenn er eine neue Stufe der Entwickelung erklommen sieht; über den Inhalt und den Umfang seiner Werke schweigt er ebenso beharrlich, wie man vergebens eine Andeutung über die Art der Ausführung und den Umfang seiner technischen Hülfsmittel sucht. Nur die Preise hat Ardüser gebucht, diese waren bestimmend, wenn er Laus Deo schrieb, und nicht die Werke, zu denen er „gewandlet" und „gerobet" ist.

Es wäre übrigens Unrecht, wollte man dem Künstler diese praktische Auffassung seines Berufes zum besonderen Vorwurfe machen. Man muß seine Schicksale und seine Lebensstellung berücksichtigen, die ihn von Kindheit auf in einer nüchternen Umgebung zum trockenen Erwerbe bestimmten. Daß ihm ein Zug zum Idealen nicht fehlte, geht aus den literarischen Bestrebungen und der Wärme hervor, mit der sich Ardüser denselben hingegeben hat.

Vielleicht würde diese Herzenswärme auch den Künstler ergriffen haben, allein die „herrlichen Maler," die zu Feldkirch seine Lehrer waren, hatten schon den Anfänger die Bitterkeit des Lebens empfinden lassen, dann ist er als Farbenreiber in die Dienste eines Churer Malers gekommen und später in eine Dreifelderwirthschaft gerathen, deren Obliegenheiten eine kräftige Entwickelung des ohnehin mangelhaft Geschulten unmöglich machten. Ardüser ist darum nicht Künstler, sondern ein einfacher Handwerker und Maler im Taglohn geworden.

Als solcher hat der Meister, wie Andere dieses Schlages, eine ziemlich umfangreiche Thätigkeit entwickelt. Er hat Uhren und Anderes an Kirchthürmen gemalt, so in Andeer, zu Purtein auf dem Heinzenberg, in Valendas und Davos. Auch von „Feendli" ist die Rede, die er für die Thusner und Brigelser gemalt, und von Bildern in Kirchen: zu Chur „in der großen Kilchen" (also wohl dem Dome), in Alveneu und Andest,[1]) wo er 1601 „den Passion gmalet" hat, zu Villa endlich im Lugnetz, wo man noch heute seiner Hände Arbeit betrachten kann.

Am meisten aber lautet der Ausdruck „hüser gmalet," und hiebei wird man zunächst an die Ausstattung der Façaden mit Wappen, Ornamenten und architektonischen Decorationen zu denken haben. Seine Minimalpreise für solche Arbeiten schwanken zwischen 2 und 4 Gulden; häufiger variiren sie zwischen 6 und 8 und wiederholt auch zwischen 10, 12 und 15 Gulden. Was Ardüser für

[1]) Am bündnerischen Abstiege vom Panixerpasse.

10 Gulden zu leisten pflegte, kann man noch heute in Zillis sehen; 15 Gulden scheint ihm die gleichfalls erhaltene Façade des nunmehr Walser'schen Hauses zu Scharans im Domleschg eingetragen zu haben.

Dann aber, von 15 bis zu dem Betrage von 50 Gulden, giebt es keine Zwischenpreise mehr. Diese letztere Summe hat er auch nur zweimal verzeichnet: für ein Haus zu Valendas Anno 1583 und 4 Jahre später für des Obersten Hartmann Haus zu Parpan. Die auffallende Differenz, die zwischen diesen letzteren Remunerationen und den sonstigen Preisen besteht, erklärt sich nun aber sehr wohl, wenn man annimmt, daß so große Beträge Pauschalsummen waren, die ihm für die gesammte Ausstattung überhaupt, und zwar des Aeußeren wie des Inneren entrichtet worden sind. Solche Innendecorationen waren von altersher beliebt, und wohl am Platze, weil man damals, wie heute noch in südlichen Gegenden, die Wände nicht zu vertäfern pflegte. Vom Dachboden bis zu unterst wurden nicht selten die Häuser ausgemalt, Keller und Vorrathsräume sogar, wie dies noch jetzt im Balmer'schen Hause in Bürglen (Uri) zu sehen ist.

Es ist nun selbstverständlich, daß zumal bei derartigen Decorationen der Geschmack des Hausherrn und die in der Zeit gelegenen Gedankenkreise mehr als des Künstlers persönliche Einfälle maßgebend waren. So wird es dem frommen Sinne einer Dame, der Frau Oberst von Planta, zuzuschreiben sein, der Ardüser bestimmte, ein Gemach ihres Hauses in Parpan (jetzt Herrn Major Weber gehörig) mit biblischen Bildern auszustaffiren.

Drei derselben sind noch erhalten. Sie stellen das Eine die Erschaffung Eva's vor, die, ein zappelndes Figürchen, von dem hohenpriesterlich gekleideten Schöpfer aus der Rippe Adams gezogen wird. In der Landschaft und am Himmel ist Alles gemalt, was Gott der Herr geschaffen hat: Sonne, Mond und Sterne, die Winde sogar, und auf Erden ein Gewühl von Thieren, die alle herbeigekommen sind, um sich dem ersten Menschenpaare vorzustellen. Auch eine Hütte hat der Künstler gemalt, er scheint sich die klimatischen Verhältnisse des Paradieses denjenigen seines bündnerischen Heimathlandes nicht unähnlich gedacht zu haben. Auf einem Steine zur Rechten liest man die Aufschrift H. Ardüser Moler nebst dem Datum 1591. Ein zweites Bild stellt den Riesen Samson vor, der, mit hoher Mütze und rothen Beinkleidern angethan, des Löwen Rachen auseinander reißt. Daneben folgt die Mahlzeit des Herodes, zu welcher die Tänzerin das abgeschlagene Haupt des Täufers bringt. Von reichen Zierden sind endlich die Fenster umgeben. Pilaster mit Blumenvasen besetzt schmücken die Gewände, über denen allerhand Schnörkel von Roll- und Schweifwerk, Genien und Thiere: Reh, Luchs, Einhorn u. s. w. die flachbogigen Wölbungen begleiten. Alles ist sorglos gezeichnet und derb gemalt mit den schweren, schmutzig gebrochenen Farben, an welchen Ardüser's Werke auf den ersten Blick zu erkennen sind.

Ein zweites Haus, das der Meister inwendig und außen bemalte, ist das des Landammann Hans von Capol zu Andeer an der Splügenstraße. Namen und Wappen des Besitzers und seiner Hausehre sind nebst dem Datum

1612 an der Holzdecke des Saales zu finden, in welchem Ardüser seine Thaten verübte. Die Schildereien an den Wänden sind denen ähnlich, die Ardüser's Lehrer zu Flims im Capol'schen Hause gemalt hat. Allein der Vergleich fällt nicht zu Gunsten des Schülers aus. Die Ornamentik, in der sich Appenzeller als ein geschickter Componist im üppigen Hochrenaissancestil bewährte, ist unter den Händen Ardüser's zur phantasielosen Schnörkelei mit verzeichneten Figuren geworden, und die lustigen, sorgsam und farbig gemalten Frauenzimmer, die in Flims die Tugenden repräsentiren, hat er in vierschrötige Wesen verwandelt. Abweichend ist auch die Personification der Stärke geschildert, die hier in der Gestalt des Herkules mit dem Löwen erscheint, und füglich als Typus für des Meisters Auffassung der menschlichen Nacktheit gelten kann. Ein wüster Schlauch mit Weiberbrüsten und Gliedmaßen, die man mit Melonensäcken vergleichen möchte, kniet der Riese auf einem Postamente. Zur Seite liegt die Keule, auf dem Rücken trägt er den Löwen, der mit grinsender Miene seinen Ueberwinder betrachtet, als ob ihm dessen geschwollene Fratze zur besonderen Genugthuung gereichte. Auch in der Zusammenstellung seiner Bilder ist Ardüser nicht gar wählerisch verfahren. Er hat drauf los gesudelt was das Zeug hielt und kunterbunt zusammengewürfelt, was ihm sein Ingenium von geläufigen und unbekannten, biblischen und profanen, fremden und heimischen Dingen eingegeben. Ein Giebel nach gewohnter Weise mit Schnörkeln, Ranken, Blumen und kletternden Genien überladen, bekrönt die Thüre, durch die man vom Flur den Saal

betritt. Darunter sind ein Storch, gegenüber „ein indianisch schaf" mit großen Kröpfen gemalt und daneben David und Goliat. Dann folgen die bekannten Personificationen der Tugenden: „die mäsigkeitt, die Sterki, die Liebi und die Gerechtigkeitt." Inzwischen aber hat sich Ardüser wieder an die übrigen Gebiete seiner winterabendlichen Lectüre erinnert aus den Thier-, Fisch- und Vogelbüchern, an das „grosse buoch von wundermärchen" u. dgl., denn unmittelbar neben der Gerechtigkeit steht ein kriegsgerüsteter „Helfant" und gegenüber das „Kameltier", dann folgt der „Struß," diesem Thiere eine Fortuna mit der Beischrift „Gut Glück Gäb Gott," und ihr die „Gedult," ein knieendes Frauenzimmer, dessen flehende Hände gefesselt sind. Nun aber ist es mit der Moral zu Ende. In der Fensterleibung sehen wir den Vogel Pfau und eine Aeffin, die auf dem Polster sitzt und ihrem Jungen die mütterliche Nahrung spendet. Zuletzt, wo ein kurzer Streifen den Rest der Schmalwand bildet, sind eine Stadt gemalt und ein Wald, in welchem zu Fuß und zu Pferd, mit Speer und Flinte ein Jagen auf lux, hind, eber, dax, küneli, fux, wilder stier, nashoren, fasan u. s. w. beginnt.[1])

Ardüser's Name ist hier nicht zu finden, aber wer Eine seiner Malereien gesehen hat, der kennt sie alle. Man braucht überdies nicht weit zu wandern, um sich angesichts eines datirten und bezeichneten Werkes von den

[1]) Auch das Aeußere des Capol'schen Hauses hat Ardüser mit Malereien geschmückt, doch sind sie überarbeitet worden und größtentheils erloschen.

Kriterien der gemeinsamen Urheberschaft zu überzeugen. Zu Zillis am Men'schen Hause hat Ardüser im Jahre 1590 die Façade gemalt und hier gezeigt, wie er dergleichen zu behandeln pflegte.[1]) Solchen Decorationen haben die damaligen Künstler fast immer einen einheitlichen Entwurf zu Grunde gelegt, derart, daß sie den Schmuck der Façade als einen Scheinbau gestalteten, der wie ein Gerüste von Pfeilern, Bögen, Terrassen und Hallen luftige Durchblicke nach dem blauen Himmel oder fernen Landschaften öffnet. Alle diese Baulichkeiten sodann wurden auf's Reichste belebt mit Ornamenten und Figuren, welche letztere wieder darauf berechnet waren, die Illusion einer wirklichen Höhe oder Tiefe zu erwecken. So hat Holbein componirt, so Tobias Stimmer die noch erhaltene Façade zum Ritter in Schaffhausen geschmückt und pflegten auch Spätere dergleichen Zierden stets als einheitliche nach höheren Regeln gebaute Compositionen zu gestalten. Allein ein derartiger Schmuck setzte das Ingenium eines wirklichen Künstlers voraus, und dieses Capital besaß Ardüser nicht. Es kam aber noch etwas dazu, was ebenfalls des Meisters Maßhalten erklärt. Für Kunden und Preise, wie sie Ardüser besaß und machte, hätten so umfängliche Decorationen auch kaum erstellt werden können. Es war daher ein einfach praktisches Auskunftsmittel, auf welches der Meister

[1]) An der Façade liest man die Inschrift: Hans Ardüser hat gemolet im 1590 im Brach(monat). Ein zweites Haus in Zillis, das Galgeer'sche, dessen Façade Ardüser im Jahre 1582 malte, existirt noch heute, hat aber seinen Schmuck schon vor 30 oder noch mehr Jahren verloren.

gerieth, indem er sich jeweilig mit einer partiellen Ausmalung beschied und hiebei wiederum das Maaß seiner Leistungen nicht bloß hinsichtlich der Quantität, sondern auch als ein qualitativ sehr dehnbares gestaltete. Ardüser hat die Ecken des Men'schen Hauses mit Pilastern geschmückt, die klobige Capitäle tragen und mit ihrem Schmucke von Löwenmasken, steifen Ranken und Candelabertheilen einen ebenso schlechten Architekten als Renaissancisten verrathen. Die Fenster sind von bauchigen Säulen und Giebeln umrahmt, über denen Thiere: Hirsch und Steinbock, eine Gemse mit verkehrten Hörnern, Elephant und Einhorn, einmal auch eine Frau und ein poculirender Mann zum Vorschein kommen. Endlich — denn für 10 Gulden war immerhin etwas Apartes zu leisten — hat Ardüser noch ein paar Wappen gemalt: des Besitzers, von einem Engel im Costüm des XVI. Jahrhunderts gehalten, die der drei Bünde und einen Löwen, der mit einem Bären ringt. Regellos, wie es der Zufall fügte, sind diese Herrlichkeiten über die Façade zerstreut, sogar in den architektonischen Parthien hat er alle Regeln der Symmetrie bei Seite gesetzt.

Auch rheinabwärts, im Domleschg, sind Werke Ardüser's zu finden: in Scharans das ehemals Gäs'sche, jetzt Walser'sche Haus.[1]) Die Façade trägt das Datum 1605,

[1]) Es ist das bei Bott, S. 39, angeführte Haus Nr. II. Das Datum 1605 befindet sich unter dem von einem Engel gehaltenen Wappen des Hausbesitzers. Die Fensterbekrönungen zeigen des Meisters bekannte Motive, Voluten mit Thieren, Genien, einmal mit einer musicirenden Dame belebt. Endlich finden sich wieder

hat 15 Gulden gekostet und wirklich ist sie nicht übel gemalt. Ein Fries mit Ranken und Thieren, der zwei Doppelfenster im mittleren Stocke umgiebt, ist wohl das Beste, was von bekannten Arbeiten des Meisters existirt. Umgekehrt aber braucht man nur über den Rhein nach Kazis zu gehen, um kennen zu lernen, wie gewissenlos Ardüser sich kleiner und schlecht bezahlter Aufträge entledigte. Dort hat er ein Häuschen bemalt, das neben der alten Wendelinskapelle steht und am Giebel die Jahreszahl 1617 zeigt. Im Interesse des Meisters möchte man wünschen, die Merkmale nicht zu finden, aus denen sich diese Schmieralien als seine eigenhändigen Arbeiten zu erkennen geben, allein er selber hat dafür gesorgt, daß man sich wegen der Kritik seiner Werke keine Scrupeln zu machen braucht.

Schon 1592 hatte Ardüser ein gutes Geschäft im Lugnetz gemacht. Damals war die Kirche zu Villa mit allerhand neuen Zierden ausgestattet worden und ihm ein guter Theil dieser Arbeiten zugefallen. Er erscheint hier als Maler, wie er als Schulmeister amtirte, als Zeuge einer Zeit, in welcher die confessionellen Verschiedenheiten einem schlichten Bergvolke wenig Kummer bereiteten. Im katholischen Lenz und zu Schweiningen im Oberhalbstein hat der Davoser Reformirte der besten Leute Kinder zu

---

die Wappen der drei Bünde. Ueber dem Wappen des Hausherrn steht die Inschrift: Das hus stat in Gottes handt
Christoffel Gäs der husher ist wol bekannt
Got wel in al Zit wol Bewahren
Das im kein Leid mög widerfaren.

Schülern gehabt, und hier in Villa hinwiederum die Verherrlichung der Kirchenheiligen gerade so rückhaltlos übernommen, wie ihm der Auftrag dazu von den katholischen Lugnetzern übergeben worden war. Immerhin mochte er in seinem schulmeisterlichen Amte Besseres, denn hier als Maler geleistet haben. Draußen an der Südwand hat er die Madonna zwischen den Heiligen Rochus und Sebastian gemalt, wahre Schreckgestalten mit unmöglichen Gliedmaßen und in Verhältnissen gezeichnet, daß man sagen muß, es sei beleidigender, als dies hier geschah, das Bildniß des Menschen nicht zu entstellen. Dennoch hat Ardüser seinen Namen darunter gesetzt. Besser, weil augenscheinlich nach einem Holzschnitte, etwa Jobst Ammanns, copirt, ist der grimmige Reiter „sanct Moretzi", der geharnischt, mit der Fahne in der Hand, zur Linken des westlichen Eingangs erscheint, und ein Wappenfries, den Ardüser im Inneren malte. Sobald aber die selbständig erfundene Figurenmalerei an die Reihe kommt, artet auch da seine Kunst in ein wüstes Hantieren mit dem Pinsel aus. Die Verkündigung über dem Chorbogen mit dem Datum 1592 ist gewiß Ardüser's Werk, und auch das jüngste Gericht über der Orgelbühne ist gerade so schlecht, um für seiner Hände Arbeit gelten zu können. Oben in der Mitte erscheint der barock übermalte Heiland. Er thront auf einem Regenbogen. Ihm zunächst sieht man die Madonna und Johannes den Täufer, jene von den Aposteln und diesen von heiligen Frauen gefolgt. Darunter, zur Linken, drängt sich, ein Wirrsal nackter Figuren, die Schaar der Seligen, die ein Engel geleitet. Aber Ardüser hat für Alles,

was er in Villa malte, nur 20 Gulden bekommen; es galt darum rasch zu handeln, und wirklich hat er auch nur so viele Figuren gemalt, als nöthig war eine vordere Reihe zu haben, hinter der nun, wie Dachziegel, Scheitel auf Scheitel sich über und neben einander schichten. Dann gegenüber folgt ein Teufel. Er treibt mit dem Dreizack die armen Sünder in den gähnenden Pfuhl. Der arithmetische Haufe und sein Aufmarsch ist derselbe wie bei der vorigen Hälfte, nur mit dem Unterschiede, daß hier die Vordermänner sich etwas deutlicher specialisiren. Man sieht einen Wucherer mit dem Mehlsacke, König und Edelmann, einen Säufer mit dem Humpen, den Spieler mit Karten und ganz zu hinterst sind noch Zweie im zärtlichen Küssen begriffen. Draußen aber, auf dem Höllenrachen, wiegt sich der oberste der Teufel. Er hat die Beine übereinandergeschlagen und schaut, indem er den aufrecht wedelnden Schweif wie ein Scepter führt, mit Behagen dem Einmarsch der Sünder zu.

Neun Jahre später, 1601, ist Ardüser noch einmal nach Villa gekommen. Spottschlechte Waare hatte er den Lugnetzern schon früher feilgeboten, allein was er diesmal schuf, der Schmuck des Altares mit Guazzobildern, ist das Allererbärmlichste, was wir von Ardüser'schen Fabrikaten kennen. Das Triptychon ist eine Stiftung desselben Gallus von Mont, der den Meister schon früher beschäftigt hatte, daher denn sein und seiner Angehörigen Bildnisse zu Füßen der Madonna erscheinen. Aber wie nahe es lag, hier nun einmal wirkliche Menschen zu malen, nicht die Spur einer porträtartigen Auffassung ist zu finden.

Gewänder und Haare sind die einzigen Merkmale, durch welche sich diese Püppchen unterscheiden. Noch schlimmer ist es mit den Bildern der Rückseite bestellt. Mit trockenen, schmutzigen Farben sind hier Christus und seine Jünger am Oelberg gemalt, Gebilde, die jeder Beschreibung spotten, und auf den Flügeln die heilige Magdalena und S Martin. Dieser erscheint im Zeitcostüme, mit den Beinen eines Zwergleins und einem Riesenkopfe, auf dem ein breitrandiger Federhut sitzt. Zu Füßen des Bilderfibelpferdes reckt sich ein winziger Stelzenmann, der gierig das Ende des ihm dargebotenen Mantels ergreift. Unter dem Mittelbilde liest man die Inschrift: „Hans Ardüser hat volendet zu molē an unsers here fronlichnam anno 1601." Die Meinung, die Ardüser von dem Geschmacke und der Urtheilsfähigkeit seiner Besteller hatte, muß eine recht geringe gewesen sein. Aber ebensowenig muß ein Künstle sich selber achten, der nach neunjähriger Frist in seinen besten Lebensjahren noch Schlechteres malt, als er früher geschaffen, und es trotzdem schicklich findet, solches Gemächte mit seinem Namen zu unterzeichnen.

Ardüser's Stellung lernt man aber doch erst aus dem Vergleiche mit den Werken Anderer kennen, und zur Ehre derselben Gemeinde, die den Meister zweimal — aus welchen Gründen ist schwer zu begreifen — mit ihren Aufträgen beehrte, sind solche in der nämlichen Kirche zu finden, vier a Tempera gemalte Leinwandbilder, welche die Madonna und den Ecce Homo, die Kreuzigung Christi und seine Auferstehung vorstellen. Sie gehören, wenn auch etwas kalt und fahl in den Farben, zu den schönsten,

weichsten und formvollendetsten Werken des späteren XVI. Jahrhunderts, die weit und breit in bündnerischen Landen zu finden sind. Von anderer Hand, Proben eines tüchtigen Decorateurs aus der Wende des XVI. und XVII. Jahrhunderts, sind die farbigen Mauerbilder an der Nordwand, eine Anbetung der Könige und die Flucht nach Aegypten. Dann auch lernen wir einen Fremden mit Namen kennen: Hans Jacob Greitter von Brixen, der wiederholt im Vorderrheinthale und im Lugnetz beschäftigt war, 1610 hat er die herzhaften, frischfarbigen und kraftvoll gezeichneten Wand- und Gewölbebilder im Chor der Kirche von Furth gemalt, 1616 in S. Agatha bei Disentis gearbeitet, 1624 die Gewölbe-Decorationen im Chor der Pfarrkirche von Igels und 1630 ebendaselbst eine Madonna an der Façade der Sanct Sebastianskapelle gemalt. Wiederum Zeitgenossen Ardüser's waren die Façadenmaler, deren einer 15(72?) ein Haus zu Zillis schmückte, und der andere die hübschen grau in Grau gemalten Monatsbilder an einer Hausecke in Ilanz hinterließ. Endlich hat sich als wackerer Vertreter der Decorationskunst im XVII. Jahrhundert der Urheber der Wandgemälde in S. Paul bei Räzüns bewährt. Er scheint ein Bündner gewesen zu sein, der Chaluri hieß, sofern dieser Schluß aus dem Namen gezogen werden kann, der sich nebst einem Monogramme am Chorbogen unter dem Bilde des heiligen Matthäus befindet.

Allen diesen Mitlebenden und Concurrenten steht Ardüser nach, als Zeichner und Maler, in seiner Eigenschaft als Techniker wie als Componist. Eine künstlerische Bildung besaß er nicht und noch mehr muß ihm die Phan-

tasie und Herzenswärme abgesprochen werden. Ein Zug zum Idealen mag ihn von Haus aus zur Wahl des künstlerischen Berufes bestimmt haben, wie dies die Stelle seines Tagebuches „vnnd mir das maalen wolgeliebet“[1]) beweist. Allein diese Begeisterung hat nicht vorgehalten. Der Trieb, der ihn später beseelte, ist einseitiger Geschäftssinn gewesen, und gewiß ist anzunehmen, daß eben diese Praxis und die eigensinnige Wanderlust, die einen originellen Patronen in alle Gegenden seines Heimathlandes führte, ihm manchen Auftrag verschafften, den Andere und mehr Befähigte Ardüser vorweggenommen haben würden.

Dem Originale zuvörderst sind auch wir auf unseren Wanderungen nachgezogen und haben hiebei erst den Künstler und seine Werke kennen gelernt. Unsere Meinung darüber ist die, daß man sich von der Existenz eines blühenden Kunstlebens in dem damaligen Bünden um so gewisser überzeugt, als man verstehen lernt, daß die höchsten Aeußerungen desselben in den Ardüser'schen Leistungen nicht zu suchen sind.

[1]) Bott, S. 5.

Erinnerungen an die Bürki'sche Sammlung.

Nun ist es mit dem Zauber vorbei! Die Sammlung des Herrn alt Großrath Friedrich Bürki in Bern hat aufgehört zu existiren. In alle Himmelsgegenden sind die Schätze zerstreut. Wir hatten geglaubt, daß sie für die Heimath gerettet seien, denn die Persönlichkeit des Besitzers schien hiefür jede Gewähr zu bieten und der edle Wetteifer, der das Zustandekommen dieser Sammlung begünstigt hatte, einen anderen Gedanken ohne Weiteres auszuschließen. Um diese Illusion sind wir ärmer geworden; wir stehen vor einem Verluste, der ein unwiederbringlicher ist und geradezu als ein nationales Mißgeschick betrachtet werden muß.

Seit dem Beginne der siebziger Jahre fieng Bürki's Name an, ein bekannter zu werden. Erst verlautete nur von unbestimmten Liebhabereien, die der Verstorbene für allerlei exquisite Raritäten besaß. Bald gieng von Schenkungen die Rede, mit denen er ab und zu eine öffentliche Sammlung bedachte, und kam es dann vor, daß hier einem Kunstwerke der Untergang, oder altehrwürdigem

Besitze die Gefahr der Verschleuderung drohte, so hieß es, daß ein bernerischer Kunstmäcen für die Wiederherstellung und Erhaltung gesorgt habe.

Es soll auch gelten, daß Bürki manche rettende That vollbrachte. Die theilweise Restauration der Burgunder Teppiche ist auf seine Veranlassung erfolgt. Er hat die Wiederherstellung der Glasgemälde in den Kirchen von Blumenstein, von Münchenbuchsee und Lenk bestritten; seiner Initiative ist es zu danken, daß Glasgemälde und Kelche aus bernerischen Landkirchen einem öffentlichen Besitze gerettet worden sind. Es gab eine Zeit, da Bürki's Name in Jedermanns Munde war und ein grenzenloses Zutrauen ihm die Schätze überlieferte, welche der Zufall aus den Stürmen der Revolutionszeit gerettet und ein stolzes Familienbewußtsein eifersüchtig gehütet hatte. Das kam davon her, weil der Glaube an großmüthige Verfügungen ein unerschütterlicher war und die freudige Zuversicht uns Alle beseelte, daß endlich die Zeit gekommen sei, wo dem Schacher Einhalt und planmäßiger Sammlung des noch Vorhandenen ein festes Centrum geboten werde.

Es ist aber anders gekommen und die Erinnerung das Einzige geblieben, wonach wir jetzt noch zu berichten haben. Man wird daraus verstehen, wie die Täuschung sich machte; man wird einen Handel kennen lernen, der hier zu Lande ein einziger war, und den Umfang des Schadens ermessen, der allen Vorstellungen und redlichsten Bemühungen zum Trotze uns Schweizern zugefügt worden ist.

Aus manchen Briefen, die wir von dem Verstorbenen besitzen, glaubten wir die Gewißheit von den idealsten

Absichten zu schöpfen. In jedem spricht sich ein herzwarmes Interesse für die Erhaltung unserer Denkmäler aus, und über gewisse Versuche, welche darauf zielten, das eine und andere von Kunstwerken zu verschleudern, hat sich der Verstorbene mit bitteren Worten beklagt. „Ich kann" — so hatte er einmal einem Basler geäußert — „die Preise nicht erschwingen, welche Rothschild bezahlt. Um so sicherer sind dafür meine Erwerbungen, der Heimath nicht mehr entfremdet zu werden." Schon im April des Jahres 1877 tauchte bei Bürki der Gedanke an die Gründung eines „historischen Museums" auf. Er schrieb uns, hoch erfreut über den Beschluß zum Neubau eines naturhistorischen Museums: „Dieser Beschluß wurde auf meine warme Empfehlung hin beinahe einstimmig, mit 144 gegen 4 Stimmen gefaßt; in unserer materialistischen Zeitströmung sicher ein schönes Resultat, und die würdigste Säcular-Feier unseres großen Albert von Haller, † 1777. Damit ist nun ein großer Schritt gethan, zur Realisirung meines Projectes eines historischen Museums im jetzigen Gebäude, das ich dann in 3 bis 4 Jahren auf meine Kosten umbauen und einrichten werde — si qua fata sinant." Und am 2. Januar des folgenden Jahres: „Es geht hier für mich und meine Bestrebungen sehr befriedigend (natürlich immerhin auf meine alleinigen Kosten). Das neue naturhistorische Museum wird dieses Frühjahr angefangen, und so in 3 bis 4 Jahren kann ich dann mein schweizerisches historisches bauen und gründen — si qua fata sinant — als meine Lebensaufgabe. . . . . Gegenwärtig negozire ich um einige

gute Glasscheiben in einer sehr entlegenen Kirche im Baselland, um hohen Preis. Die Gemeinde ist einstimmig dafür ... auch bei oberer Behörde ist der Referent mir günstig, natürlich nur in Berücksichtigung meines damit verbundenen Zweckes und Vorhabens. Sollte es also einen falschen Lärm geben, so wissen Sie quid juris. Ich werde mich förmlich verpflichten, die Stücke der Oeffentlichkeit in der Schweiz durch Aufstellung in einem Museum zu widmen. Im gleichen Orte sind bereits vor circa 10 Jahren zwei Stücke verschwunden, d. h. natürlich heimlich durch einen mir wohl bekannten Antiquar in's Ausland verschleppt worden! Daher will ich jetzt wo möglich den Rest retten." 1879 hatte Bürki in Aarau die prachtvolle Zürcher Standesscheibe (Nr. 49 des Kataloges) erworben. „Ich freue mich" — schrieb er am 5. Juni 1879 — „Ihnen dieselbe einmal vorzuweisen, denn es ist eines der schönsten Stücke meiner Sammlung, und das heißt etwas nachgerade. Si qua fata sinant! Dann werden wir noch viel Freude erleben, ad majorem patriae gloriam". [1]) Neben solchen Aeußerungen patriotischer Gefühle fehlt es dann auch an launigen Stellen nicht. Einem Briefe vom 2. Juni 1878 fügte er das post scriptum bei: „Herr, halt ein mit Deinem Segen! Gestern offerirt mir ein St. Galler eine „gothische" Pistole! und heute sendet mir ein Aargauer (Nb. unangemeldet) einen Bergstock, der 200 Jahre alt sein solle!!

[1]) Diese Scheibe ist für Zürich gerettet worden; sie befindet sich im Gesellschaftshause der Böcke.

Als gewissenhafter Mann muß ich ihn nun noch wieder zurücksenden, mit einigen — stillen Wünschen!"

Wir haben alle diese Briefe noch einmal durchgelesen und dabei des schlichten Mannes gedacht, wie er uns in seiner trockenen und dennoch wohlwollenden Weise zu empfangen und hierauf Schatz nach Schatz zu weisen pflegte, wobei er sich jeweilig in eine weihevolle Stimmung und allerhand Reflexionen vertiefte, die jeden Zweifel an der Redlichkeit seiner Absichten undenkbar machten.

Am 3. August 1880 früh Morgens war Bürki nicht mehr unter den Lebenden. Die Kunde von seinem Hinschiede, dessen tragische Verumständungen erst später bekannt geworden sind, hatte sich bald und überall hin verbreitet und mit derselben eine große Bestürzung, nachdem die Existenz eines Testamentes bekannt geworden war, in welchem der Verstorbene auch nicht mit Einem Worte seiner Sammlungen gedacht hatte.

Ein Räthsel wird dieses Schweigen ewig bleiben. An unredliche Machenschaften des alten Herrn hält es schwer zu glauben. Gewisse Vorkommnisse sind wohl nicht zu entschuldigen[1]); aber ein anderer Gedanke drängt sich doch näher auf. Ein schleichendes Uebel und die Furcht noch Schlimmeres — die Blindheit — zu tragen, hatten den Alten des Muthes und der Frische beraubt. Er hätte Beider bedurft, um nach Seiner Weise mit pedantischer Kleinseligkeit die Organisation seiner Stiftung zu regeln und für die künftige Leitung derselben Sorge zu tragen.

[1]) Vergl. u. a. Neue Zürcher Zeitung 1881, Nr. 173, 1. Bl. Anmerkung der Redaction zum Feuilleton, pag. 2.

Er mochte auch nach der Abfassung des Testamentes erwartet haben, die alte Kraft und Helle wieder zu erlangen, aber ein jähes und düsteres Ende hat diese Hoffnungen vernichtet und das Unheil besiegelt, das Bürki, aus persönlichen Gründen hartnäckig zaudernd, verschuldet hat.[1])

Was nunmehr folgte, ist bekannt. Lachende Erben, zwei Neffen, die Herren Rudolf Bürki-Marcuard und Albert Bürki-Perdonnet, Ersterer ein berühmter Pferdekenner und großer Kutschierer vor dem Herrn, hatten zu reichem Besitze noch größere Güter bekommen. Auf diese Beglückten waren jetzt Aller Augen gerichtet. Großmüthige Verfügungen hatte man von ihnen niemals erhofft. Aber der Gedanke war doch ein natürlicher und nahe gelegen, daß Schweizerehre und ein Gefühl der Pietät für den Verstorbenen und seine allbekannten Pläne das Schlimmste verhüten würden. In diesem Sinne wurden an die Erben von Körperschaften und einzelnen Männern, deren Namen

---

[1]) Ein Freund des Verstorbenen pflichtet dieser Ansicht mit folgenden Worten bei: „Seit mehr als 10 Jahren mit Herrn Bürki befreundet, mit seinen pedantischen Eigenheiten bekannt, freut es mich zu erfahren, daß Sie den in der letzten Zeit seines Lebens höchst unglücklichen Mann milde beurtheilen. Ich glaube noch immer, Herr Bürki habe, trotz Allem was man sagen mag, die Absicht gehabt, seine Sammlungen der Stadt Bern zu vermachen. Weil er aber ..... Ob dem Suchen nach einer solchen Lösung verfloß die Zeit, und als ich ihn zwei Tage vor seinem traurigen Ende besuchte, und seinen Zustand sah, drang ich in ihn, unverzüglich Verfügungen über seine Sammlungen zu treffen. „Du hast wohl Recht, aber es ist zu spät; mir fehlt der Kopf und alle Energie." Nun wußte ich Bescheid; die Sammlungen waren für Bern verloren."

in der ganzen Schweiz bekannt und geachtet sind, die eindringlichsten Vorstellungen gerichtet. Diese Eingaben sind unbeantwortet geblieben, obschon sie nicht mehr als die theure Gunst erbaten, daß Städten und Ständen die auf ihre Geschichte bezüglichen Stücke für gute Preise überlassen werden möchten; und voraus in Bern, wo allmählich eine beruhigtere Stimmung die Oberhand gewonnen hatte, wurde nichts versäumt, um die Dinge zum Besseren zu wenden. Es wird von einer Erbschaftstaxation berichtet, an deren staatliche Anerkennung die Erben die Gewähr eines befriedigenden Austrages zu knüpfen schienen. Die von den Erben eingereichte Schatzung wurde angenommen, aber die Hoffnungen, die man an dieses loyalste Entgegenkommen geknüpft hatte, von den Erben mit kaltem Hohne getäuscht. Ein letzter Rettungsversuch wurde im April 1881 von Herrn Nationalrath Salomon Vögelin gemacht. Er hatte im Namen eines Consortiums, dem Fr. 100,000 zu Gebote stunden, an Herrn Bürki-Marcuard das Gesuch um Ueberlassung der hauptsächlichsten Kunstgegenstände schweizerischer Herkunft gerichtet. Herr Bürki erklärte höflich, aber auf das Entschiedenste, daß er sich auf Unterhandlungen dieser Art nicht mehr einlassen werde, da er die öffentliche Versteigerung schon angeordnet und alle Kauflustigen auf diese verwiesen habe. Vögelin hatte jene zunächst noch nicht verbindliche Anfrage auf eine Rücksprache gestützt, die mit verschiedenen Behörden und officiellen Persönlichkeiten gepflogen worden war, mit dem Präsidenten des bernerischen Kunstvereines, dem Gemeindepräsidenten der Stadt Bern, der Regierung

von Bern, Mitgliedern des Bundesrathes und der Bundesversammlung. Sie alle — schreibt uns Vögelin — haben eine Combination zur gemeinschaftlichen Beschaffung genannter Summe für wohl ausführbar gehalten und ihres Ortes dafür einzutreten sich bereit erklärt. — Mit Einem Worte, man hatte das Menschenmögliche versucht und gethan, aber eine monomanische Wuth schien sich der Erben gegen Alles bemächtigt zu haben, was bernerische und vaterländische Bestrebungen überhaupt betraf. Den Mitbürgern zum Trotze soll die Versteigerung beschlossen und Solchen, die sich keines Versehens schuldig wußten, gesagt worden sein, daß bei jenem Anlasse erst recht die Chicane triumphiren werde. So rückte der Juni heran und der Termin eines Handels, der ein traurig denkwürdiger ist und bleiben wird.

Auch wir sind endlich in Basel angelangt. Rothe Placate an den Straßenecken und Portierlogen verkünden „Kunsthalle Basel. Große Ausstellung der berühmten Bürki'schen Sammlung schweizerischer Antiquitäten, nämlich gemalte Glasscheiben, Waffen, Gemälde, Möbel und diverse kleine Kunstgegenstände. Eröffnung Mittwoch Nachmittags 1. Juni ꝛc. Eintrittspreise Freitag 3. Juni bis zum Schluß 1 Fr." ꝛc. ꝛc.

Man hat uns den Katalog gesandt. Dieser Beitrag zur vaterländischen Kunstgeschichte will gelesen sein. Auch nimmt man ja dergleichen gerne zur Hand, denn unter den neuesten Auctionskatalogen giebt es Meisterwerke der Typographie, die mit zierlichen Titelblättern, Initialen und

stilvollen Abbildungen der hervorragendsten Objecte ausgestattet sind. So ist leider freilich der „Katalog der Sammlungen des verstorbenen Herrn Alt-Großrath Fr. Bürki" nicht beschaffen. Ob die Herren, dem Charakter des Erbonkels treu, auf jede Prunkentfaltung mit pietätvoller Absicht verzichten wollten? Fast scheint es so, denn in schlichtem, echt republikanischem Gewande führt sich das Büchlein mit dem biderben Druck auf eintagspapierenen Blättern ein. Aber Kleider machen keine Leute! Vielleicht söhnt der Werth des Inhaltes mit dem dürftigen Gewande aus. Und ergötzlich ist diese Lectüre in der That. Was müssen das für glückliche Leute gewesen sein, die sich mit einem solchen Werke begnügen konnten! In acht Abschnitten wird der Schacher vorgeführt, z. B. 1. Waffen — armes, zu denen auch „ein Eisen zum Brandmarken," Handschellen, ein Thürklopfer u. s. w. gehören; 2. Glasscheiben — vitraux; 3. Handzeichnungen — dessins; 4. colorirte Handzeichnungen — wieder dessins genannt; endlich 8. Verschiedenes — divers, darunter wiederum Waffen, ferner ein „Karl der Große in Kupfer getrieben" und allerhand Siebensachen, die wahrscheinlich nicht zur Bürki'schen Sammlung gehörten. Es genüge, eine Blumenlese aus der Abtheilung 2 zu halten. Der Posten 3, der eine Sammlung von Scheibenrissen umfaßte, war nicht zu sehen. Es hieß, daß einer der Erbherren sich mit denselben zu präsentiren gedenke, und diesem Acte glaubten wir nicht beiwohnen zu sollen.

Bekanntlich giebt es Kunst- und Antiquitätenhändler, die ihr Schäflein in's Trockene bringen, ohne Stilkenntnisse zu besitzen, und wenn die gegenwärtigen „Markt-

preise" für Glasgemälde sich wirklich nach den Dimensionen richten, so war in geschäftlicher Hinsicht nach Maßen gesorgt. Anderen freilich fiel es auf, den Werth von Stücken ignorirt zu sehen, die zu den hervorragendsten Erzeugnissen der einzelnen Stilepochen gehören. Wiederum gab es solche, die längst schon aus Abbildungen bekannt gewesen sind, das Hallwyler Wappen Nr. 226 aus Hefner's Trachtenbuch, die berühmte Nr. 60 „Scheibe mit Bild und Wappen, die alte und neue Zeit" [1]) und das humoristische Glasgemälde Nr. 85 nach einer Zeichnung von Düntz.[2]) Der Katalog nimmt keine Notiz und weiß auch nichts von den zahlreichen Monogrammen zu berichten, obgleich wir solche von Meistern ersten Ranges gesehen haben.

Von ikonographischen und heraldischen Studien scheint sich der Verfasser des Kataloges dispensirt zu haben. „Lamm in Herzform" ist Nr. 259, ein Dreipaß mit dem Agnus Dei, genannt; ein hl. Michael (Nr. 31), in St. Georg und Magdalena in Maria (Nr. 61) umgetauft. Recht spaßhaft wird auch der Eiertanz um die Darstellungen auf den Rathhauser Scheiben ausgeführt. „Christus Ritt" (Nr. 289) ist der Einzug in Jerusalem, „zwei Jünger" der Gang nach Emaus betitelt. Der Sündenfall wird zum „Paradies" und die Vorhölle zum „Jüngsten Gerichte"

---

[1]) Der alte und der junge Eidgenosse nach einer Zeichnung Niklaus Manuel's; unseres Wissens zum ersten Male abgebildet in den „Alterthümern und historischen Merkwürdigkeiten der Schweiz" Bd. I. Bern 1823—24. Taf. XIV.

[2]) Abgebildet in der Festschrift zur Eröffnung des Kunstmuseums in Bern. 1879. Zu pag. 104.

gemacht. Den Mangel an diesbezüglichen Kenntnissen mag des Verfassers Stellung zur Kirche entschuldigen, aber gerade so befremdend sind die Bezeichnungen der Wappen. „Scheibe mit zwei Bären" wird das Berner Standeswappen Nr. 23, „Scheibe mit Wappen und Doppeladler" Nr. 49 ein solches von Zürich und „ditto mit drei Lilien Wappen" eine bourbonische Stiftung Nr. 57 genannt. Ein Glasgemälde, das rund ist und viele Schilde enthält, das lehrt die Erfahrung, kann nur eine „Aemterscheibe" sein; als solche werden die köstlichen Werke des Karl von Aegeri bezeichnet, wo die Wappen von Kyburg und Eglisau von denen der adeligen Gefolgschaften umgeben sind. Endlich erfahren wir, daß es schon im XVI. Jahrhundert einen über viele Aemter herrschenden Stand Aarau gegeben hat. Diese Wappen von „Aarau" (Nr. 234) sind aber die gut weiß und blau getheilten Zürcher Schilde, umgeben von denen der 1583 von diesem Stande regierten Vogteien.

Knappheit der Sprache ist ein großer Vorzug in Geschäftssachen und der Verfasser des Kataloges hat sich dieselbe nach Kräften zu eigen gemacht. „Wappen von Wartensee" steht zu Nr. 70 geschrieben; begreiflich, weil die Legende: „Arbogast Blaarer von Wartensee und Verena Escherin 1608" zu weitläufig und altfränkisch ist. Anderswo (Nr. 52) liest man: „Scheibe mit Wart-Wappen." Thatsächlich heißt es auf diesem aus der alten Kirche von Siders stammenden Glasgemälde „Jungker Hans Wera 1525," woraus erhellt, daß der Verfasser nicht einmal lesen kann. Es sind eben darum gar köstliche Schnitzer mit untergelaufen, keine Druckfehler, denn die Inschriften Nr. 19 „Pannerträger

Rüwenstadt" (Rüwenstatt), 231 „Gemeine Landhütt (Landlüt) Küßnacht" u. dgl. kehren in der zweiten Auflage wieder. Auch die köstlichste aller Unterschriften wiederholt sich daselbst. Ein zierliches Rundscheibchen Nr. 92 stellt das Wappen von Freiburg im Uechtland vor, einen weiß und schwarz getheilten Schild, den zwei römisch costümirte Putti bewachen. Darunter steht mit deutschen Buchstaben Schwarz auf Weiß geschrieben: „Ernewert 1690." Der Sinn ist klar, aber der Verfasser klüger gewesen, denn erneuert ist nicht mehr Orginal, und darum hat er in dem Kataloge den Eintrag: „Runde Scheibe mit Wappen Ermewart A. 1600" besorgt. Und solcher Blümlein wären noch manche zu pflücken; doch möge dieses Bouquet genügen. Geruch und Farbe bedeuten, von Wem und Wie das auserlesenste aller Schweizer Cabinete verkümmelt worden ist.

Wir wenden uns nunmehr der Ausstellung zu. Local und Rüstzeug hatte der baslerische Kunstverein im Oberlichtsaale der Kunsthalle geliefert. Man hat das übel vermerken wollen; thatsächlich jedoch dürfte den schweizerischen Kunstfreunden hiedurch ein großer Dienst erwiesen worden sein. Der faule Handel, nachdem er einmal beschlossen war, mußte seine Stätte haben, und günstiger als Paris war uns immerhin das freundnachbarliche Basel gelegen. Wir hatten es überdies seit dem 2. Juni nur noch mit gesitteten und zuvorkommenden Leuten zu thun, denen wir zu lebhaftem Danke für die Förderung unserer Studien verpflichtet sind.

Es sind freilich saure Tage gewesen, die wir unter diesen Schätzen verbrachten. Oft und gründlich hatten wir sie in

dem Bürki'schen Hause zu Bern gesehen. Das war ein herrlicher Anblick gewesen. Schon unten im Flure, den gothisches Schnitzwerk zierte, fühlte sich der Eintretende in eine gehobene Stimmung versetzt. Dann stieg man zum Vestibüle hinauf, wo Fenster und Thüren in farbigem Schmucke prangten und bald ein freundlicher Willkomm den Gast zur Runde durch Salon und Zimmer lud. Neue Erwerbungen pflegten zuerst bewundert zu werden. Wir erinnern uns 1875 als solche die Spietzer Chronik Diebold Schilling's,[1]) dann wieder (1879) die Läufelfinger Scheiben und die exquisiten Werke des Karl von Aegeri gesehen zu haben, welche der rastlose Sammler in Paris erworben hatte. Auch längst bekannte Schätze übten ihren Zauber aus. Da wurden Verschläge geöffnet, in denen die Rathhauser Scheiben sorglich geborgen lagen, und wenn dann Fenster nach Fenster gemustert war, fieng erst das Schwelgen an. Hier lagen Amtsstab, Barett und Siegeltasche des edlen Schultheißen v. Steiger auf dem zierlichsten Roccocotischchen vereinigt; dort sah man naturhistorische Raritäten, Bilder und Trophäen, aus Waffen aller Art und Zeiten, von dem ältesten Ritterschwerte bis zur Prunkflinte aus dem XVI. und XVII. Jahrhundert, welche mit ihren kunstvollen Einlagen das Auge des Liebhabers entzückte, und wo im Vorderzimmer die Richtschwerter stunden, eine Sammlung, für welche der Alte seine besonderen Schrullen hatte, hieng die Bernerfahne über Geschosse und Degen herab.

---

[1]) cf. meine Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz, S. 711 u. f.

Manche dieser Schätze haben wir in Basel wieder gefunden. Zwei Stücke besonders fielen dem Eintretenden sofort auf. In der Tiefe des Saales war wieder das Panner von Bern entfaltet und zur Rechten des Einganges das Wappen desselben Standes, ein Schild aus ruhmvollen Zeiten, aufgepflanzt. Der Gedanke, diese Ehrenzeichen als feile Waare zu produciren, scheint zum Hohn auf die Mitbürger erfunden worden zu sein, aber man hat den Eindruck empfangen, daß doch nur Einem dieses Mal gegolten habe, um das ihn kein Schweizer beneidet haben wird.

Rings an den Wänden waren Waffen, Möbel und dergleichen nicht sehr malerisch, aber sichtbar gruppirt. Ueber die Ersteren steht uns kein Urtheil zu. Kenner wollten wissen, daß manche zweifelhafte Stücke darunter waren. Unter den Möbeln zogen eine gothische Truhe und ein mit wunderbar zierlich getriebenen Einlagen geschmücktes Kästchen die Blicke auf sich.

Auch zwei spätgothische, aber stark restaurirte Tafelgemälde waren zur Schau gestellt. Das eine stellte Zacharias mit dem Johannisknäblein im Tempel, das andere Johannes den Täufer vor, der den König Herodes der Sünde zeiht. Oberdeutsche Werke, die möglicherweise dem Münster von Bern entstammten, haben sie bis vor kurzem das Kunstmuseum dieser Stadt geziert und mit einem noch daselbst vorhandenen Gemälde als Künstlerzeichen zwei gekreuzte Nelken gemein. Endlich sei noch des famosen Aquamanile gedacht, das unter allerlei Kleinkram in einem Glasschranke stund. Dieses wahrscheinlich aus dem

XIII. Jahrhundert stammende Bronzegefäß in Gestalt eines schweiflosen Vierbeiners mit menschlichem Angesichte hatte zum Eingießen des Wassers bei den kirchlichen Handwaschungen gedient. Aus der Kirche von Raron im Wallis war es 1879 von einem bernerischen Kunstfreunde für 250 Franken erworben und Herrn Bürki zu einem noch billigeren Preise, gegen Entgelt der Reisekosten im Betrage von nur Fr. 50 überlassen worden, weil Jener seinen kostbaren Fund dem „historischen Museum" überwiesen glaubte. Er ließ es denn auch nach dem Hinschiede Bürki's an nachdrücklichen Bewerbungen bei den Erben nicht fehlen, aber verlorene Liebesmüh! Das Aquamanile, lautete der Bescheid, sei schon auf Fr. 800 gewerthet, und der Hoffnung, dasselbe wieder zu haben, möge man sich nur füglich entschlagen. Es ist denn auch dieses, wie andere der werthvollsten Stücke aus der Versteigerung zurückgezogen worden. Die Angebote hatten nur (!) den Betrag von Fr. 2200 erreicht. Seither, vernehmen wir, sei bereits eine Offerte von Fr. 10,000 eingegangen, allein auch diese nicht angenommen worden, weil der glückliche Besitzer Fr. 12,000 verlange.

„Da syd Ihr selber d'schuld" — antworten wir mit Herrn Bürki-Marcuard den düpirten Bernern — warum heit Ihrs mim Unggle so billig gäh!"

Den Kern und Glanzpunkt der Ausstellung bildete die Gallerie von Glasgemälden. Wir haben, die Vincent'sche Sammlung in Konstanz ausgenommen, nie eine so große Zahl von Prachtstücken vereinigt gesehen, die — über 360 Nummern — alle Entwickelungsphasen der

Technik von der decorativen Kunst des XIV. bis zum tiefsten Verfalle in der Wende des XVIII. und XIX. Jahrhunderts repäsentirten und mit wenigen Ausnahmen lauter Arbeiten schweizerischer Herkunft sind. In der Mitte des Saales hatte man ein langes Rechteck von Gerüsten derart aufgestellt, daß die oben auswärts geneigten Wände eine volle Lichtzufuhr aus dem Glasdache erhielten. Die Anordnung der Stücke dagegen war die denkbar willkürlichste und sie bewies, daß die Aussteller jeglichen Verständnisses für den Werth des Einzelnen entbehrten, wenn anders nicht der Gedanke sie geleitet hatte, daß gewisse Stücke mit Rücksicht auf gewisse Liebhaber etwas weniger auffällig placirt werden möchten. Wie das Veilchen im Verborgenen blüht, war die berühmte Manuel-Scheibe mit dem alten und jungen Eidgenossen zu oberst in der Ecke im denkbar schlechtesten Lichte aufgehängt. Das Kopfstück mit der herrlichen Landsknechtschlacht hätte ein unbewaffnetes Auge nie zu entdecken vermocht. Ohne Auswahl hatte man die auserlesensten spätgothischen Cabinetstücke neben elende Machwerke aus dem vorletzten und XVIII. Jahrhunderte placirt. Die Folge der Rathhauser Scheiben war, ohne ersichtliche Gründe, mehrmals unterbrochen und die Standesscheiben Werner Kübler's von 1614 wollten auf drei verschiedenen Wandflächen gesammelt sein.

Die ältesten Werke hatte Bürki aus den Kirchen von Hauterive und Blumenstein erworben. Jene unweit Freiburg gelegene Klosterkirche war bald nach der Aufhebung des Stiftes ihres um 1320 erstellten Chorfensters beraubt

und dieses 1856, ohne Rücksicht auf die ursprüngliche Gesammtcomposition, in die Kathedrale von Freiburg übertragen worden. Viele und wohl erhaltene Stücke, die für die alten Maaßwerke berechnet waren, hatten hiebei ihre Stelle nicht mehr finden können. Sie sind dann als herrenloses Gut verhandelt und von Liebhabern und öffentlichen Sammlungen erworben worden.

Zwei energisch stilisirte Dreipässe aus Blättern und Blumen, die Nummern 35a und b haben wir in Basel wieder gefunden. Die Restauration der nicht viel jüngeren Chorfenster von Blumenstein bei Thun hatte Bürki auf eigene Kosten ausführen lassen und hiefür zwei durch Copien ersetzte Originalfragmente erhalten, den nicht numerirten Schild mit dem Strättlinger Wappen und das Zierstück Nr. 66 mit dem Christuskopfe, welch letzteres insofern von Interesse ist, als es die frühe Verwendung einer Schmelzfarbe, des sogenannten Kunst- oder Silbergelbes zeigt.[1])

Andere Stücke, welche die älteste Technik repräsentiren, sind die Nummern 363 und 364, die Bürki kurz vor seinem Tode aus der Kirche von Nendaz, Bezirk Conthey im Wallis, erworben hatte, ein Dreipaß, in welchem noch fast romanisches Blattwerk den thronenden Heiland umgiebt und ein spitzbogiges Doppelfenster mit den Figuren S. Leodegars und eines anderen heiligen Bischofes. Beide Nummern sind rohe Arbeiten in merkwürdig alterthümlichem Stile ausgeführt, die, gleich anderen Denkmälern des Wallis,

[1]) Aus der Versteigerung für das historische Museum in Bern erworben, jetzt Nr. 350 des Kataloges.

die Zurückgebliebenheit des dortigen Kunstbetriebes gegenüber den Fortschritten anderer Länder belegen.[1])

In mächtigem Aufschwunge sehen wir die Glasmalerei seit dem XV. Jahrhundert begriffen. Der Realismus, der die übrigen Künste beherrschte, hatte auch hier die Oberhand gewonnen. Neue Erfindungen trugen dazu bei, diese Richtung zu verstärken, die Entdeckung neuer Schmelz- oder Auftragfarben und die früher unbekannte Verwendung sogenannter Ueberfanggläser. Damit hieng weiter zusammen, daß man jetzt mehr und mehr den Nachdruck auf eine sorgsame Ausführung des Einzelnen legte. Einige Maaßwerkfüllungen, welche die Bürki'sche Sammlung aus dem XV. Jahrhundert besaß, ein Agnus dei Nr. 259 und die aus dem Wallis stammenden Fischblasen Nr. 353 und 354 mit den Halbfiguren des gemarterten Heilandes und der Madonna konnten hiefür als treffliche Proben gelten. Auch eine Aenderung der Aufgaben hatte sich mittlerweile vorbereitet. Schon aus dem Ende des XV. Jahrhunderts sind Beispiele vorhanden, die zeigen, daß man sich öfters mit einer partiellen Besensterung mit Glasmalereien zu begnügen begann, mit sogenannten bögigen, d. h. bogengroßen Scheiben, während der obere und untere Rest des Fensters mit farblosem Glase gefüllt zu werden pflegte. Unsere sämmtlichen Landkirchen, soweit sie ihre

[1]) Die Doppelscheibe mit den bischöflichen Gestalten befand sich noch 1882 im Besitze des Antiquitätenhändlers Bohrer in Solothurn. Er hatte sie anläßlich der Sitzung des Schweizerischen Kunstvereins am 30. Juli d. J. im Rathhause zu Zofingen ausgestellt. Den Dreipaß hat die mittelalterliche Sammlung in Basel erworben.

Zierden aus der Grenzscheide des XV. und XVI. Jahrhunderts erhalten haben, sind auf diese Weise ausgestattet. An Stelle der großen cyklisch abgeschlossenen Bilderfolgen, die sich nicht selten über die ganze Befensterung einer Kirche verbreitet hatten, ist eine Summe von Einzelbildern getreten, deren Inhalt, ohne Rücksicht auf die nähere und weitere Umgebung, der Geschmack der Stifter bestimmte. Bald stellen sie Heilige dar, die Patrone, in deren Schutz und Fürbitte sich der Donator empfahl. Mehrere solcher Fenster, darunter vorzügliche Werke, gab es zu sehen: Nr. 269 eine derbe Togafigur des hl. Paulus, Nr. 65 ein hl. Christophorus aus der Kirche von Läufelfingen,[1]) Nr. 64 die urgothische Figur des ritterlichen St. Mauritius aus der Kirche von Mühlethal (?) bei Zofingen[2]) und 227 denselben Heiligen darstellend, ein Glasgemälde, das Edmund v. Fellenberg aus der Kirche von Nieder-Gestelen im Oberwallis erworben hatte. Es hat dasselbe mit anderen Werken gleicher Provenienz (Nr. 17, 18, 353, 354) die eigenthümliche Technik gemein, welche den Walliser Scheiben mit Glasgemälden französischer Herkunft (Nr. 57, 236 und 237) eignet. Sie alle kennzeichnet eine vorwiegend helle Stimmung der Farben und eine trockene Schattirung mit braunen Tönen, die aber nicht in breiten Massen gemalt, sondern, wie vom Zeichner, durch Schraffirung mit lang auslaufenden Strichen erzeugt worden ist. Die Krone aller dieser Heiligenmalereien war Nr. 62, eine

[1]) Nunmehr in Folge eines mit den Erben getroffenen Abkommens der mittelalterlichen Sammlung zu Basel einverleibt.

[2]) Historisches Museum von Bern Nr. 352.

große Scheibe aus dem Anfang des XVI. Jahrhunderts, an deren Fuß das Wappen von Baden (Aargau) steht. Sie stellt Maria Magdalena dar. Mit behaartem Leibe, wie die Legende von der ägyptischen Maria meldet, ist sie vom grünen Boden zum Himmel emporgefahren. Englein stützen und tragen die Heilige, die mit dem runden liebreizenden Köpfchen dem Beschauer voll seligen Glückes in's Auge sieht. Dünne verschlungene Pfeiler tragen einen Flachbogen, der mit kräftig stilisirtem Astwerk geschmückt ist.

Mit solchen Darstellungen freilich ließen es sich die Glasmaler nicht mehr genügen. In demselben Maaße als das aufstrebende Bürgerthum seinen Antheil an den künstlerischen Unternehmungen beanspruchte, nahm auch die Geltendmachung der persönlichen Rechte überhand. Hatten diese unter den Zünften oder Bruderschaften eine Kapelle, jene Familie einen Altar oder was immer gestiftet, so glaubte man nicht nur das Recht, sondern auch die Pflicht zu haben, das Persönliche dieser That herauszukehren. Die Folge war, daß das Wappenwesen eine außerordentliche Bedeutung erlangte, vollends in weltlichen Bauten, wo Glasmalereien schon im XV. Jahrhundert zu den selten fehlenden Zierden gehörten. Hier hatte diese persönliche Seite zudem noch ihren eigenen und zwar einen recht ansprechenden Hintergrund. Alle diese Schildereien, die wir in Raths- und Schützenhäusern, in Zunft- und Trinkstuben, in den Kreuzgängen der Klöster und in bürgerlichen Wohnhäusern gewahren, sind nicht auf Bestellung ihrer Besitzer, sondern im Auftrage freundlicher Schenker gefertigte Stiftungen gewesen. Der Aufwand, der damit

von Privaten und Corporationen entfaltet wurde, muß ein ganz enormer gewesen sein. In Bern ist unlängst nachgewiesen worden, daß die von Obrigkeit wegen für Glasmalereien ausgelegten Summen in einzelnen Jahren über $^1/_{100}$ der Gesammtausgaben des Gemeinwesens betrugen. [1])

Eine auserlesenere Zahl solcher Werke, als sie Bürki besessen hatte, dürfte in keiner anderen Sammlung zu finden gewesen sein. Da war es zunächst Nr. 57 eine Scheibe mit dem bourbonischen Wappen, die aus einem zürcherischen Privathause stammte. Sie wird zu Ende des XV. oder Anfang des XVI. Jahrhunderts von einem französischen Monarchen gestiftet worden sein und stellt den aufrechten Lilienschild mit der Krone zwischen zwei geckisch gekleideten Pannerträgern vor. Die Fahne des Einen entspricht dem Schilde, das zweite wiederum blaue Panner zeigt drei weiße Kröten. [2]) Diese Scheibe ist um die Kleinigkeit von Fr. 1800 losgeschlagen worden. Gleichzeitige Werke waren Widmungen von eidgenössischen Ständen, zwei Basler Scheiben Nr. 219 und 220 aus der Kirche von Läufelfingen, die jetzt für die mittelalterliche Sammlung in Basel gerettet sind, die Wappen von Bern (38), Freiburg (222) und Solothurn (312). Unter den Scheiben mit Familienwappen, die Bürki besaß, haben wir zwei Bubenberg'sche vermißt. [3]) Man scheint diese Stücke, weil sie

[1]) Festschrift zur Eröffnung des Kunstmuseums in Bern S. 36.

[2]) Dieselben Zeichen im Felde rechts drei Kröten, links drei Lilien wiederholen sich auf dem Schilde Chlodwigs von Frankreich neben dem Grabmale Maximilians zu Innsbruck.

[3]) Die eine ist abgebildet in meiner Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz, S. 704.

für Bern von classischer Bedeutung sind, einem fremden Liebhaber verschachert zu haben. Auch die schönsten Stücke, die aus der Kirche von Läufelfingen stammten, waren nicht vorhanden, zwei 1501 und 1512 datirte Scheiben mit den Wappen des Martin v. Randegg und Hans v. Rümlangs. Unter den ausgestellten Nummern konnten 53 eine kleine Präroman'sche Rundscheibe, und das aus der Kirche von Bremgarten bei Bern stammende Wappenfenster des Johanniter Comthurs Peter v. Englisberg von 1510 (Nr. 55) als heraldische Prachtstücke ersten Ranges gelten. Endlich sei noch der Hallwyler Scheibe Nr. 226 gedacht. Sie ist des charaktervollen Schildhalters wegen in Hefner's Trachtenbuch abgebildet und stellt neben dem Wappen einen Jagdknecht vor, einen bärbeißigen, aber im Grunde seines Wesens doch herzguten Alten, der als Porträt und Costümfigur seinem Meister alle Ehre macht.[1])

In Bezug auf den Inhalt der Darstellungen knüpften die Meister der Frührenaissance-Epoche an die aus dem XV. Jahrhundert überlieferten Typen an. Auch hinsichtlich der Auswahl technischer Hülfsmittel ist bis gegen Ende der dreißiger Jahre ein erheblicher Fortschritt nicht zu constatiren. Die Farbenscala bleibt eine verhältnißmäßig beschränkte, wogegen nun aber die Schönheit der Zeichnung, die Virtuosität der Modellirung, die bei aller Kraft und Breite des Vortrages doch wieder eine sammtene Weichheit zeigt, und der Sinn für eine harmonische

[1]) Diese Letzteren jetzt Nr. 373 und 371 des historischen Museums in Bern.

Zusammenstellung der Töne in ganz überraschendem Maaße sich steigert. Solche Scheiben aus den ersten Decennien des XVI. Jahrhunderts gehören zu den schönsten Werken decorativer Kunst. Prachtvoll heben sich die markigen Gestalten und die schönfarbigen Wappen von dem bunten Damaste ab, umrahmt von grau in Grau mit sparsamem Silbergelb gemalten Architekturen und Ornamenten.

Und hier, in diesen umrahmenden Theilen, hatte zuerst die Renaissance ihren Eingang gefunden, zunächst allerdings nur in einzelnen scheinbar nebensächlichen Details, während der Entwurf des Ganzen noch gothischen Charakter zeigt. Das früheste Datum einer Renaissancedecoration trägt die Umrahmung der großen für Bern erworbenen Scheibe Nr. 61 mit den Gestalten der Hl. Nikolaus und Magdalena.[1]) Schlanke Säulen mit gothischen Blattcapitälen tragen einen Korbbogen, auf dem sich zwischen leichten Blattzweigen zwei anmuthige Englein wiegen. Dieselbe Mischung gothischer Elemente mit den Erstlingen der Renaissance zeigt die 1517 datirte Nr. 22 mit dem Wappen der Späth, neben welchem der geharnischte Drachentödter St. Georg, eine herrlich stolze Figur, die Wache hält. Fünf Jahre später, 1522, sind die köstlichen Ornamentstücke aus der Kirche von Utzenstorf entstanden. Sie hatten als Bekrönungen der Glasgemälde in den Chorfenstern gedient und waren an Ort und Stelle erhalten geblieben, bis in den siebziger Jahren eine sogenannte Restauration erfolgte. Weil nun diese Füllungen etwas

[1]) Nr. 370 des historischen Museums mit dem Wappen der Stadt Bremgarten im Aargau.

beschädigt waren, hielt man für gut, dieselben einfach fortzuschaffen. Jetzt sieht man in Utzenstorf die vandalisch gestutzten Fenster, die Bekrönungen aber sind aus dem Nachlasse des „Restaurators" nach Friedrichshafen verhandelt und nur zwei Stücke von Bürki erobert worden. Es sind dies die Nummern 25 und 26, schwarz auf Weiß gemalte Ornamente mit wenigen farbigen Theilchen versetzt. Das eine zeigt ein seltsames Gemisch von Gothik und Renaissance, das andere ein Bouquet von Kelchen, Blättern, Voluten und Früchten, die üppigste Entfaltung des neuen Stiles und eine Schönheit der Composition, die an Entwürfe Holbein's erinnert.[1]) Denselben Gedanken erweckt die 1519 datirte Nr. 29, unter welcher die rührende Inschrift „dem Kunstverein von Basel geschenkt durch R. und A. Bürki" zu lesen stund. Ueber der Madonna, die in einer Strahlenglorie auf der Mondsichel schwebt, tummeln sich pausbackige Engelknaben so wild und lustig, wie sie nur Holbein in solchen Spielen zu schildern verstund.

Ein gleichzeitiges Werk ist die Scheibe Nr. 60. Sie ist Herrn Bürki aus dem Nachlasse des Schultheißen v. Mülinen unter der Voraussetzung überlassen worden, daß dieses einzigartige Denkmal bernerischer Geschichte der Vaterstadt erhalten bleibe.[2]) Man hat aber das Gegentheil verfügt und diese Scheibe aus der Versteigerung

[1]) Leider sind diese Stücke von der bernerischen Regierung vergebens reclamirt worden.

[2]) Vergl. über diese Scheibe Baechtold's Manuel-Ausgabe (Bibliothek älterer Schriftwerke der deutschen Schweiz und ihres Grenzgebietes. Bd. II. Frauenfeld 1878.) S. LXXI und 303

zurückgezogen, als von dem Plane eines Erwerbes für die Berner verlautete[1]). Die Scheibe besteht aus zwei ungleichen Hälften. Den größeren Fuß nimmt das Hauptbild ein. Zu Seiten desselben sind zwei weiße breit herunterhängende Zettel gemalt. Sie enthalten in gedrängter Minuskelschrift den Disput, in dem zwei Männer, der Alt- und Neu-Berner über den Wandel der Zeiten und Sitten begriffen sind. Auf einem weißen mit Vierpässen gemusterten Fliesenboden stehen sich die Beiden in ruhiger Haltung gegenüber. Die Tiefe nimmt ein blaues Renaissance-Gebäude ein. Nur wenige Theile, Gesimse u. dergl. sind mit Silbergelb gemalt. Die einstöckige Fronte, die sich mit fünf Rundbogenfenstern öffnet, ist beiderseits von einem halbrunden Erker flankirt. Durch die Fenster sieht man einen Hintergrund von grünen Bäumen. Deutlich ist zwischen den Männern der Unterschied des Charakters und der Sitten zu erkennen. Links vom Beschauer steht der Vertreter der guten alten Zeiten. Ein Mann von mittlerem Alter mit stroffelbärtigem Gesicht, schaut er trübe drein. Die Kleidung ist schlicht. Auf dem Haupte sitzt ein einfaches rothes Filzbarett mit zwei goldenen Agraffen und einer Stutzfeder im Genickschirme. Der dunkle kurzschößige Rock über den grünen Strumpfhosen ist nur an dem einen Aermel weiß geschlitzt. In einer schwarzen Scheide

[1]) Zur Stunde soll sich dieselbe noch in Haft und Banden des Herrn Bürki-Marcuard befinden. Ein Angebot von Fr. 11,500 wollte ihm nicht genügen, um sich für einen Streich belohnt zu wissen, der den Mitbürgern und allen vaterländischen Kunstfreunden gespielt werden soll.

steckt das kurze Schwert. Diesem schlichten Bürger tritt nun die Jugend in Gestalt eines üppigen Junkers entgegen. Der Vollbart ist wohl gepflegt und auf dem krausen Blondhaare sitzt trotzig ein schwarzes Barett mit hochwallenden Straußenfedern. Das Schwert, auf das sich die Linke stützt, ist reich mit goldenen Zierden versehen. Ueber dem schräggeschlitzten Wamse trägt der Junker einen bis über die Kniee reichenden Mantel von rother Farbe mit weißen Schlitzen. Die Strümpfe sind senkrecht schwarz und gelb gestreift und die üppig gebauschten Kniehosen von denselben Farben. Nach herkömmlicher Weise hat der Künstler die nicht sehr ausdrucksvollen Köpfe einfach weiß gelassen und sie mit braunen Schatten modellirt. Am Fuße der Scheibe sind zwei gestürzte Schilde angebracht. Derjenige zur Linken vom Beschauer, der Nägeli'sche, zeigt auf rothem Felde zwei schräg gekreuzte gelbe Kolben, der andere das Wappen der Familie v. May.

Ganz prächtig ist die obere Hälfte behandelt, ein ziemlich hoher Streifen, der die ganze Breite der Scheibe einnimmt und die Darstellung einer Schlacht zwischen Landsknechten enthält. Der technischen Ausführung steht die Composition als eine ebenbürtige Leistung zur Seite. Man kann ohne Uebertreibung sagen, daß hier eines der lebendigsten und naturwahrsten Kriegsbilder gegeben ist, welche von Deutschen des XVI. Jahrhunderts geschaffen worden sind. Nur weiß, gelb und schwarz ist diese Scene auf lichtblauem Grunde gemalt und bloß für die idealen Panner ein hellgebrochenes Ueberfangroth in sparsamen Theilen verwendet. Von beiden Seiten sind die Massen in's

Treffen gerückt. Ein Wald von senkrechten Speeren ragt aus den hinteren Gliedern empor. Zur Linken sind diese in ruhigem Aufmarsche begriffen, den riesigen Pannern geht ein Troß von Hellebardieren zur Seite; in der Fronte aber hat der Vorstoß der Katzbalger begonnen. Von den unaufhaltsam heranrückenden Massen gedrängt, sind sie in einen wüthenden Kampf gerathen, der über Todten und Verwundeten wogt und mit solcher Energie geführt wird, daß die feindliche Schlachtordnung schon zu wanken beginnt. Gewiß hat der Künstler in solchen Stürmen mitgefochten, denn nur ein Augenzeuge kann Scenen erfinden, wie sie hier geschildert sind, wie Mann gegen Mann in satanischer Kampfwuth ringen, wie die Getroffenen heulen, die frohe Zuversicht der Sieger und der Ingrimm, der die Wankenden erfüllt. Einen Landsknecht, der mitten im Gewühle den Zweihänder zum Schlage auf die Glenen schwingt, hätte Holbein nicht besser malen können.

Im Gegensatze zu Holbein ist Niklaus Manuel, für dessen Arbeit der Entwurf zu dieser Scheibe ohne Frage zu gelten hat, noch ganz ein Vertreter des phantastischen, überschüssigen, fast wilden Frührenaissancestiles geblieben. Für diese Richtung sind besonders die Glasgemälde im Basler Rathhause bezeichnend, deren meiste nach Manuel's Compositionen verfertigt zu sein scheinen. Auch die Bürki'sche Sammlung hatte ähnliche Werke aufzuweisen, Nr. 31 den hl. Michael darstellend, wie er, ein blondgelockter Jüngling, mit voller Rüstung angethan, den Satan überwindet. Es ist eine unerschöpflich sprudelnde Erfindungsfülle, die sich in der Composition der umrahmenden Theile bewährt.

Aus Vasen, Blättern, Kelchen, Masken und was immer decorativ verwendbar erscheint, bauen sich die seitlichen Stützen auf, über denen Voluten und Füllhörner die Bekrönung bilden, durch Harpyien belebt, die gegen Monstren kämpfen, und das Alles im zartesten Stahlblau mit spärlichen silbergelb aufgeschmolzenen Theilchen wahrhaft bewunderungswürdig durchgeführt. Als Pendant konnte die kapitale Scheibe Nr. 360 gelten, die in ähnlicher Umrahmung auf rothem Damast das französische Lilienwappen und über demselben die von zwei schwebenden Engeln gehaltene Krone zeigt. Darunter liest man die Inschrift: LVDOVICVS. DANGERANT. DOMINVS. IN. BOISRIGAVLD. CHRISTIANISSIMI. REGIS FRANCORVM. LEGATVS. APVD. HELVETIOS. HOC. FIERI. CVRAVIT. A°. DI. 1529.

Bei dergleichen ceremoniellen Darstellungen hatte es übrigens sein Bewenden nicht. Schon aus der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts giebt es Scheiben mit ausführlichen Scenen biblischen und allegorischen Inhaltes. Andere Darstellungen kamen bald dazu, Schilderungen aus dem Berufs- und Tagesleben, von festlichen Anlässen, wie sie in Trinkstuben und zünftigen Kreisen begangen wurden u. dgl. m. Ein derbes Scheibchen Nr. 87 aus dem Anfang des XVI. Jahrhunderts stellt eine solche Scene vor. Drei stattlich geputzte Männer und eine weiße Dame sitzen poculirend beisammen. Vorne verrichtet ein Mädchen mit der Kanne das Schenkenamt und erfreut sich dafür der besonderen Aufmerksamkeit des einen Gesellen. Der Bau, in dem sich diese Scene vollzieht, ist ein trauliches Stübchen,

mit hölzernen Wänden und einer Fronte von Fenstern, die mit Butzenscheiben verglast sind. Unten stehen die Namen der Schenker geschrieben, sie sind ehrbare Bürger von Zug: Jost Zurlinden, Oswald Zurlauben und Mathis Brandenberg. — Häufig pflegten auch Mann und Frau in solchen Stiftungen sich verewigen zu lassen, Jener in Wehr und Waffen und Diese mit dem Becher, den sie dem Gatten credenzt. So, aber noch origineller als dies gewöhnlich geschah, hat sich Jos Schubrer von Utznach im Jahre 1529 porträtiren lassen (Nr. 45). Der stattliche vollbärtige Herr scheint von einem Heerzuge in französischen Diensten heimgekommen zu sein. Er sitzt in stolzer Haltung zu Pferd. Auf dem Haupte trägt er ein Barett mit hochwallenden Federn, den rothen Rock ziert ein wiederkehrendes Ornament von gelben Lilien in schwarzen Ovalen. Diesem Reiter naht sich die Hausfrau in violettem stark decolletirtem Gewande und reicht ihm einen Humpen zum Willkomm dar. Das kleine Ding ist mit derber Routine gemalt und besonders effectvoll die Umrahmung componirt. Aus Säulen wachsen weiße, noch ziemlich gothisirende Blattornamente und daraus die Halbfiguren eines Mannes und eines Weibes hervor, die, statt der Hände, mit Löwenpranken versehen, sich gegenseitig zu bedrohen scheinen.

Bei seinen Erwerbungen pflegte Bürki ein besonderes Augenmerk auf solche Stücke zu richten, die aus der Zeit von 1530—1560 stammen. Er hatte Recht, der alte Feinschmecker, denn jene Epoche ist die höchste Blüthezeit der schweizerischen Glasmalerei gewesen. Die kurze Wirk-

samkeit, die Holbein in der Schweiz entfaltet hatte, mag viel zu diesem Aufschwunge beigetragen haben, aber sicher hatte es neben ihm noch eine Reihe von Meistern gegeben, die in solchen Dingen nahezu Ebenbürtiges zu schaffen im Stande gewesen waren. Ueberdies kam dazu, daß mittlerweile die Kunst der Techniker zu der höchst denkbaren Stufe der Vollendung gelangt war. Wir wähnen heute, im Besitze bisher nie erreichter Hülfsmittel, zu jeder Concurrenz mit dem Kunsthandwerke vergangener Zeiten befähigt zu sein. Aber die Routine, welche die Glasmaler des XVI. Jahrhunderts besaßen, hat trotzdem noch jedem Versuche, sie zu erreichen, gespottet. Moderne Nachahmungen werden stets hinter den Originalen zurückbleiben, denn, was diesen eignet, die wunderbar zarte Harmonie der Farben, die besonders auf der Wirkung gebrochener Töne beruht, die so ganz natürliche Noblesse der Zeichnung und die bei aller Frische des Vortrages doch wieder so unvergleichliche Durchführung alles Einzelnen, wird auch der Befähigtste unter den Modernen kaum je wieder zu erreichen im Stande sein. Wir haben uns davon abermals beim Anblicke der Perlen überzeugt, welche die Bürki'sche Sammlung besaß. Schon Nr. 356, eine 1531 datirte Wappenscheibe des Jörg Schöni, stellt die Stufe üppigster Vollendung dar. Sie hat denn auch wirklich ihren Kenner gefunden und dieser sich's nicht verdrießen lassen, diesen einzigartigen Erwerb mit Fr. 3150 zu bezahlen.[1]) Ebenbürtig sind die für Bern geretteten Scheiben mit dem entzückend

[1]) Bern, historisches Museum Nr. 375.

schönen Wappen des „Dieteich von Engelsperg 1542" und einer phantastischen Bekrönung mit Blättern und Halbwesen, Nr. 2 und 44 Privatscheiben aus demselben Jahre und die 1554 datirte Nr. 223 mit dem vornehmsten aller Junker, der zur Seite des Wappens steht.[1]) Andere Prachtstücke sind von eidgenössischen Ständen und Städten gestiftet worden: Nr. 357 und 359 von Bern und Schwyz. Sie tragen beide das Datum 1554 und zeigen den gewöhnlichen Typus, der sich damals für solche Schildereien herausgebildet hatte. Zu Seiten der von dem Reichswappen überragten Standesschilde stehen ein Hellebardier und ein Pannerträger. Stämmige Säulen und ein von Voluten gebildeter Giebel umrahmen das Ganze, über welchem die kleinen Zwickel in den oberen Ecken den Raum für Darstellungen aus der biblischen oder vaterländischen Geschichte bieten. Die Aehnlichkeit dieser Werke mit den berühmten aus dem Zunfthause zum „Klee" in das Rathhaus von Stein a. Rh. übertragenen Scheiben fällt sofort auf und läßt die Annahme gleicher Urheberschaft mit Gewißheit zu. Für Bern ist Nr. 19 mit dem Pannerträger von Neuenstadt ersteigert worden, unbekannt hingegen ist das Schicksal der Nummern 43 und 42, jene mit dem stattlichen Fähnrich von Murten, dem ein Knabe mit dem Weinkrug und zwei gestohlenen Hühnern folgt (ohne Zweifel eine Erinnerung an dieselbe Darstellung des Kriegers in Manuel's Todtentanz zu Bern), und diese ein wunderzierliches Scheibchen von 1543, wiederum einen Pannerträger (Lenz

[1]) v. Englisberg, ebendas. Nr. 372. Nr. 2 jetzt Nr. 377; Nr. 44 jetzt Nr. 376; Nr. 223 jetzt 381.

burg) darstellend und umgeben von Ornamenten, in denen sich Bären auf Reifen schaukeln.

Angesichts solcher Werke begreift man den Ruf, den die Schweizer Glasmaler weithin besaßen. Schon Fischart wußte in seiner drastischen Weise davon zu berichten und 1562 ließ die Kammer von Innsbruck durch den Prälaten von Muri sich eigens nach Zürich wenden, um dort ein Glasgemälde zu bestellen „in Zürich da ein guetter Maler und Schmelzer sein solle." Es kann dieser Meister kein anderer als Karl von Aegeri gewesen sein, der beste Glasmaler, den Zürich je besaß. Aus Briefen, die unlängst veröffentlicht worden sind,[1]) geht hervor, daß Aegeri u. a. mit namhaften Arbeiten für den Kreuzgang von Muri betraut worden war. Diese Werke sind noch vorhanden und theilweise im Rathhause von Aarau aufgestellt. Zwei derselben, 1557 datirt, stellen SS. Felix und Regula, die Schutzpatrone von Zürich, vor. Das dazu gehörige Standeswappen dagegen war schon 1860 nicht mehr vorhanden. Um so erfreulicher ist nun der Fund, den wir in der Bürki'schen Sammlung gemacht zu haben glauben. Es ergiebt sich nämlich, daß das pompöse Glasgemälde Nr. 49 dasselbe Datum trägt, die gleichen Dimensionen und künstlerischen Merkmale zeigt und — was uns zur besonderen Genugthuung gereicht — auf alle Zeiten für Zürich gerettet worden ist.

Das war aber nicht die einzige Arbeit, die Bürki von Karl von Aegeri besessen hatte. Zwei andere Stücke sonder

[1]) Anzeiger für Schweizerische Alterthumskunde 1881 Nr. 3, S. 174 u. f.

Gleichen waren von ihm 1878 in Paris erworben worden, die Rundscheiben Nr. 20 und 21. Beide scheinen für einen Heraldiker oder Genealogen verfertigt worden zu sein. Sie stellen die Eine in einem doppelten Kranze von Schilden adeliger Gefolgschaften den von Engeln getragenen Reichsschild mit den Wappen Zürichs und darunter, von zwei geharnischten Knaben flankirt, dasjenige der Grafen von Kyburg dar. Die andere zeigt ein ähnliches Mittelstück mit dem Wappen von Eglisau, umgeben von den sieben Schilden zugehöriger Burgen und dazwischen gelb auf Weiß gemalt die delicatesten ganz leicht und durchsichtig componirten Grotteskeu. Auf der einen Seite ist hier des Meisters Monogramm und gegenüber das Datum 1554 verzeichnet. „Ich habe" — schrieb uns Bürki am 29. Juni 1878 — „etwas Aehnliches noch nicht gesehen," und wirklich sind es Cabinetstücke ersten Ranges, das Beste ohne Frage, was dieser trefflichste aller Schweizer Glasmaler geschaffen hat. Alle die Eigenschaften, die Aegeri's Werke zu Perlen erheben, sind hier zur denkbar höchsten Bravour gesteigert: eine feine, etwas kühle Gebrochenheit der Farben mit kaltbraunen, so scharf und duftig wie vom Hauche gemalten Schatten, eine Raffinirtheit der Technik, die jeder Nachahmung spottet, und eine Vollendung der Zeichnung, die sich bis auf die nebensächlichsten Details erstreckt. Der Zauber, den diese Werke ausüben, ist mit dem Reize einer Kleinwelt zu vergleichen, die wir unter Blättern und Blüthen belauschen. Niemals aufdringlich, ziehen sie die Blicke des Kenners doch sofort und unwiderstehlich an, und je mehr sich das Auge an diesen Bildern weidet,

um so größer erscheint die Fülle der Einzelschönheiten. Eine Landschaft, die sich auf der zweiten Scheibe bis in duftige Fernen verliert, ist so wunderzart gemalt, daß sie einem Niederländer zur Ehre gereichte.

Bis Anfangs der sechsziger Jahre hatte diese höchste Blüthe der Glasmalerei gedauert, dann begann auch in diesem Kunstzweige die Renaissance ihrer Ueberreife und demnächst dem Barocke zuzusteuern. Eine Zeit lang blieb wohl der Fleiß der Vollendung, wie bisher, gewahrt und hinsichtlich der Technik kann man sagen, daß sich die Kraft der Künstler bis zum Ablaufe des XVI. Jahrhunderts sogar noch gesteigert hatte. Es zeigt dies namentlich die raffinirte Verwendung der Schmelzfarben, welche gestattete, jeden beliebigen Effect zu produciren. Aber eben damit hieng auch die Klippe dieser späteren Technik zusammen. Verführt durch ihr Können begannen die Glasmaler jetzt wirklich die Concurrenz mit der Oelmalerei zu eröffnen, indem sie, mit gänzlicher Hintansetzung der durch die Natur des Materiales und der Technik bedingten Regeln, das geradezu Unerreichbare einer perspectivischen Illusion und all der Nüancirungen erstrebten, welche die Malerei mit opaken Farben gestattet. Die Strafe dafür ließ nicht auf sich warten. Die Folge war, daß die Töne, weil Farbe an Farbe unmittelbar neben einander aufgeschmolzen werden mußten, sich gegenseitig alterirten und so eine trübe, disharmonische Wirkung entstand, für welche die Zeichnungen auch der besten unserer damaligen Künstler, der Murer, Stimmer's, Lindtmeyer's u. s. w. nur einen mangelhaften Ersatz zu bieten im Stande waren.

Diese Stufe, eben noch ein letztes Aufblühen vor dem Verfalle, der jetzt mit Riesenschritten nahete, repräsentiren die Glasgemälde aus dem Nonnenkloster Rathhausen im Canton Luzern. Ihr Schicksal ist ein überaus beklagenswerthes gewesen. Bis zur Aufhebung des Stiftes hatten sie — 67 an der Zahl — im Zustande bester Erhaltung den dortigen Kreuzgang geschmückt. Dann wurden sie, gleich den Chorstühlen von St. Urban, von einer weiland luzernischen Regierung verhandelt und 1853 von Speculanten gekauft, welche die größere Hälfte nach England spedirten, während ein Rest von 30 Stücken noch 1869 im Besitze des Herrn James Meyer in St. Gallen zu sehen war. Seither sind aber diese Glasgemälde ein couranter Handelsartikel geworden, von welchem größere und kleinere Parthien, je nach dem Stande der Tagescurse, abgegeben wurden. Neunzehn derselben sind von Bürki erworben worden, andere haben ihren Weg nach Zürich und Basel gefunden; ein Rest ist noch in St. Gallen feil.[1])

Jene Ersteren sind nun für immer verloren. Sie stellten zwar nur den bescheidenen Bruchtheil einer Folge dar, welche, zwischen den Jahren 1591 und 1623 gemalt, die Geschichten des alten und neuen Bundes von der Genesis bis zum Jüngsten Gerichte illustrirte. Aber was Bürki besessen hatte, war gerade hinreichend gewesen, um ein Bild von der ursprünglichen Gesammtwirkung und den durch verschiedene Meister vertretenen Richtungen zu geben. Den Wölbungen der Fenster entsprechend, zu deren

[1]) Vergl. über diesen Cyklus meine Abhandlung im Geschichtsfreund Bd. XXXVII, 1882, S. 195 u. ff.

Schmuck und Füllung sie berechnet waren, haben alle Glasgemälde die Form einer halbrunden Lünette. Der Hauptinhalt besteht jedesmal aus einer figurenreichen Composition, flankirt von schweren Pfeilern, vor denen Heilige, die Schutz- und Namenspatrone der Stifter, stehen. Auf dem Sockel sind Wappen, Namen und Titel dieser Letzteren angebracht, und eine von Engeln gehaltene Cartouche, welche den krönenden Abschluß bildet, enthält einen Vers, der die Hauptscene erläutert. Wenige Proben werden genügen, um zu zeigen, in welchem Tenor diese Poesien gehalten sind. Ueber dem Sündenfalle liest man:

Die Hellisch Schlang Beredt Evam
Das sy Vom Boum Den öpffel nam

zum Fußfalle Magdalenä:

Maria Uff den Heren gooß
Ein salb Das Juda ser Verdros

und zur Vorstellung des verurtheilten Heilands hat der Dichter erläutert:

Fürs volck Stellt In Pilatus Do
Spricht zu Inen Eccehomo.

Dem Poeten waren die darstellenden Künstler jedenfalls überlegen. Drei derselben hatten auf den Bürki'schen Scheiben ihre Monogramme verzeichnet, am häufigsten der Meister F. F., Franz Fallenter von Luzern, der 1591 bis 1611 für Rathhausen gearbeitet hat; dann ein M. M. in den Jahren 1616 und 1617, den Schneller[1]) mit Martin Moser identificirt, während wir eher geneigt sind,

[1]) Geschichtsfreund Bd. II, S. 28.

denselben für den Zuger Glasmaler Michael Müller zu halten, und schließlich der Monogrammist I. W. von 1618, vermuthlich der Luzerner Glasmaler Jacob Wägmann. Große Verschiedenheiten der künstlerischen Auffassung und Leistungsfähigkeit waren nicht zu entdecken, aber Fallenter hat den Vorzug, durch die glänzendsten Werke vertreten zu sein. In anderen Arbeiten, die sein Zeichen tragen, giebt er sich als ein Spätrenaissancist gewöhnlichen Schlages zu erkennen, hier scheint er Alles aufgeboten zu haben, um sich den Ruf eines Virtuosen zu verschaffen. Als Techniker hält er die Mitte zwischen der Uebung des XVI. und dem Raffinement des folgenden Jahrhunderts ein. Er bedient sich noch häufig der Ueberfanggläser, geht aber, sobald es sich um die Darstellung natürlicher Effecte handelt, zur ausgiebigsten Verwendung der Schmelzfarben über und erreicht so eine Kraft und Nüancirung der Töne, die manchmal nahezu den Eindruck von Oelgemälden erweckt.

Drei Bilder sind uns vornehmlich im Gedächtnisse geblieben. Sie gehören nicht nur zu den besten, die Fallenter geschaffen hat, sondern sie stellen überhaupt das Höchste dar, was diese spätere Technik zu leisten vermochte. Das Eine stellt das Begräbniß des Gekreuzigten dar

Er wird Begraben schön und fyn
Dan Sin Grebnuß soltt Herrlich sin.

Tiefblauer Himmel wölbt sich über der Ferne und hebt den Glanz der Gebäude, die vom grünen Plane herüberschimmern. Die Felsschlucht im Vordergrunde hüllt

der Schatten hoher Bäume ein. Bloß zur Rechten dringt ein Sonnenblick auf die bemooste Terrasse herab. Diesen überraschenden Effect hat der Künstler dadurch erreicht, daß er mitten in dem sammtenen Grün ein Flecklein jener klaren, hochaufgeschmolzenen Farbe applicirte, die eine so hervorragende Rolle in der späteren Technik spielt. Ebenso raffinirt ist auf einer anderen Scheibe das Grabgeleite der Madonna geschildert, wie die Lichtlein flimmernd und tanzend aus der grünen Ferne sich nahen.

Im Gegensatze zu diesen stillen Scenen, welche das Gefühl der Ruhe nach Kampf und Leiden erwecken, stellt sich Christi Höllenfahrt im Bilde eines wilden Aufruhrs dar. Der Heiland mit der Siegesfahne ist gekommen, um die Gerechten des alten Bundes aus dem Limbus zu erlösen. Die Pforten sind gefallen und die Unholde vergeblich bemüht, dem Sieger den Einzug zu wehren. Eine Schaar von Berufenen hat schon das Freie betreten, darunter Adam und Eva. Jener schaut noch immer bangend nach dem Orte der Qual und des Jammers zurück. Eva steht von der Scene abgewendet, eine prächtige nackte Gestalt vom Rücken gesehen, mit goldenen Haaren, die lang hinunterfluthen. Andere sind unter der Höllenpforte angelangt, Johannes der Täufer, zu dem sich der Heiland herniederbeugt, um den noch im Schutte Vergrabenen zu befreien. Drinnen aber flehen und heulen die Verdammten. Eine helle Lohe schlägt hoch über die Pforte hinaus und treibt, vom Sturme gepeitscht, den wüsten gelben Qualm über die Erde weg. Vor solchen Werken wird man auch den späteren Meistern gerecht und lernt in Fallenter

einen Künstler kennen, der zu den bedeutendsten Vertretern seines Berufes in der Wende des XVI. und XVII. Jahrhunderts gehörte.

Noch manche Werke wären zu nennen, die eine respectable Höhe der Technik, Fleiß der Ausführung und eine anerkennenswerthe Begabung des Zeichners belegen. Hieher gehören die 10 Standesscheiben Nr. 276 u. f., die Werner Kübler von Schaffhausen im Jahre 1614 angeblich für das Zunfthaus „zu Hären" in Basel gemalt hat. Sie können als typische Repräsentanten der Auffassung gelten, die sich im XVII. Jahrhundert für derartige Schildereien herausgebildet hatte. Zu Seiten des Standeswappens mit dem Reichsschilde sind jedesmal ein geharnischter Fähnrich und ein Hellebardier oder Musketenträger im Festgewande dargestellt, diese Gestalten aber nicht mehr auf buntem Damast, sondern auf farblosem Glase gemalt. Barocke Architekturen mit Cartouchen, Guirlanden und Fruchtschnüren umrahmen das Ganze. Kleine Darstellungen christlichen Inhaltes, oder antiken Geschichten entnommen, pflegen die oberen Zwickel zu füllen. Im Ganzen hat Kübler's Weise und Technik viel mit der Murer'schen gemein. Mit rascher Geschicklichkeit sind die Stoffe vortrefflich charakterisirt. Einige Musketiere und Pannerträger, die in gespreizter Haltung neben den Wappen paradiren, sind Prachtsexemplare aus dem Volke der Bravi gewählt, und mit der Kunst des Zeichners hält der Maler noch immer Schritt.

Einer der letzten Repräsentanten dieser Nachblüthe ist der Berner R. H. Lando gewesen. Nur als eifrigen

Sammler von Glasscheibenrissen hatte man ihn früher gekannt.[1]) Nun kann man ihn aus der 1618 datirten Berner Standesscheibe, die Bürki 1879 aus der Sammlung Pourtalès-Gorgier erworben hatte, auch als Techniker beurtheilen. Lando scheint ein fleißiger Philister gewesen zu sein, der ohne sonderliche Begabung seine Kunst in guten Treuen betrieben hat. Ein zweites Werk aus demselben Jahre, das Glasgemälde Nr. 316[2]) mit dem Wappen des Abtes Ulrich Amstein von St. Urban, kann als Typus der Scheiben gelten, welche die viel beworbenen geistlichen Herren mit sparsamen Mitteln zu stiften pflegten.

Die Umschau unter den späteren Werken bot wenig Erfreuliches dar. Mehr und mehr scheint sich das Streben der Meister auf die Hervorbringung origineller Effecte gesteift zu haben. Bald ist es ein trübes Hellroth, welches den Grundaccord der Farbenscala bestimmt (Berner Standesscheibe Nr. 23), bald das klare, hoch aufgeschmolzene Grün, angeblich dieselbe Farbe, deren sich die Hafner zur Glasur der Kacheln bedienten. Prächtige Proben der letzten Art waren die von dem Berner Säckelmeister Johann Jakob Bucher 1666 und 1671 gestifteten Scheiben Nr. 7 und 8. Auch Nr. 217 von 1670 gehörte hieher, die zwischen zwei Vollblut-Vaudois, Speer- und Hellebardenträgern, das Wappen der „honnorable commune de la Rossinière" zeigt. Dort hatte Bürki dieses Glasgemälde erworben und oft erzählt, wie nur eine mannhaft

[1]) Vergl. Anzeiger für Schweizerische Alterthumskunde 1879, S. 939. 1880, S. 19.

[2]) Von Herrn Brüderlin in Basel erworben.

durchgezechte Nacht, der dann ein böser Morgen folgte, ihm zu diesem Besitze verholfen habe.

In Grisaillen und Schliffen auf farblosem Glase hat die Kunst der Glasmaler ausgeblüht. Die letztere Technik, von welcher Bürki noch eine Probe von 1804 besaß (Nr. 150), scheint ein specifisch bernerischer Kunstzweig gewesen zu sein. Noch heute kann man in Bauernhäusern und öffentlichen Gebäuden ganze Cyklen derartiger Scheiben sehen, auf denen oft köstliche Dinge geschildert sind.

Anspruch auf künstlerische Bedeutung erheben diese Nachzügler nicht, wohl aber sind sie Denkmäler der Culturgeschichte, die als solche ihren Werth für alle Zeiten besitzen und durch die ergötzliche Wahl des Inhaltes uns immer wieder mit den Mängeln der Formgebung versöhnen. Eine 1698 von Johannes Weyßer und Michel Ruch, beide Honoratioren der Stadt Dießenhofen, gestiftete Scheibe (Nr. 345) stellt einen Metzger vor, der Ochsen und Schweine treibt. Darunter liest man die fröhliche Inschrift:

So kommt auff grüne Heiden
Da suchen wir unsere Weiden:
Wir treiben Ochßen und Eperschwyn
Bald kehren wir im wirtshauß yn:
So wahr uns Gott das Leben verleiht,
Wans uns wohl geht, ist's den bauren leidt.
Wirt im hauß hol wein, baur schenk ein:
Metzger trinck auß, baur zahl dus.

Aber nicht bloß die Metzger von Dießenhofen, sondern auch Solche, die sie so übermüthig tractirten, haben ihre

Scheiben gehabt. Ein mit trüben Farben roh gemaltes Scheibchen Nr. 198 stellt einen Kuhhirten vor, der das Alphorn bläst. Unten steht geschrieben: „Andres Neüwe Schwander Kühehirt einer Ehrsamen underen gemeind der Statt Bern 1716" und oben das pflichtbewußte Bekenntniß: „ist mir von der Berner undern gmeyn vor die Kühe Herd Sorg zu tragen anbevolen seit vil Jahr und Tagen." [1])

In allen möglichen Eigenschaften und Beschäftigungen haben sich auch die Stifter der Schliffscheiben verewigt, mit Vorliebe als Dragoner und als Jäger die Einen, Andere in ländlichen Hantierungen. Auch ein musikalisches Kleeblatt ist unter den Stiftern zu finden: „Hans Pauli Zinggenblaser, Benedicht Sterchi Posauner, Friedrich Dällsperger Posauner." Sie stehen trompetend beisammen und haben die fromme Devise erwählt: „Lobt den Herren, dan grosß ist seine Geduldichkeit und seine Gnad und Güet wird währen von Ewigkeit zu Ewigkeit." [2]) Ein köstliches Scheibchen, dessen wir als Letztes gedenken, stellt die Gebrüder Christian und Peter Romang, Chorweibel und Schulmeister E. E. Land Gemeind zu Sanen 1754, dar. Stattlich gekleidet und mit dem Dreispitze bedeckt, reichen sich beide die Hände, indeß sie, ein Jeder als Zeichen des strengen und ehrenvesten Amtes, eine gewaltige Zuchtruthe halten.

„Heute — schrieb Dr. Hermann Meyer[3]) — betrachtet der Schweizer mit nicht viel anderen Empfindungen

[1]) Jetzt Nr. 410 des historischen Museums in Bern.

[2]) Ebendas. Nr. 449 (33).

[3]) Zur Glasgemäldeausstellung im Künstlergut in Zürich. Neue Zürcher Zeitung 1877, Nr. 250, 2. Blatt.

eine alte gemalte Schweizer-Scheibe als jeder Ausländer, als ein Kunsterzeugniß, bei dem der Ursprung und der Anlaß der Entstehung nicht weiter in Betracht kommt. Es hat sich keine Erinnerung erhalten, wie die gemalte Scheibe auf das Intimste mit dem Leben unserer Vorfahren verknüpft war, dieselben auf Schritt und Tritt begleitete, wie fast jede Etape ihres Lebens durch solche bezeichnet wurde. Ohne irgend empfindsam werden zu wollen, darf gesagt werden, daß wir in jeder größeren Sammlung schweizerischer Glasgemälde hunderte von Erinnerungen, hundert Nachklänge an verwehte Lust und Freude früherer Generationen unseres Volkes vor uns haben; für den Schweizer sind diese Glasgemälde alte Familienstücke." Und wie viele solcher Familienstücke sind jetzt auf immer dahin!

Ueber den Verlauf der Auction sind wir durch regelmäßige Bülletins unterrichtet worden. Wie es bei dergleichen Anlässen zu geschehen pflegt, haben Zufall und Mode, die Unwissenheit des einen und der Eigensinn anderer Reflectanten zu den wunderlichsten Resultaten geführt. Schon die ersten Tage, als die Waffen unter den Hammer kamen, brachten überraschende Berichte. Ein lederner Patronengurt mit Kugeltasche (Nr. 76) wurde für Fr. 175, ein Schlüssel von Eisen (Nr. 81) für Fr. 250 ersteigert, während die angeblich aus dem XV. Jahrhundert (!) stammende Knabenrüstung Nr. 151 die verhältnißmäßig geringe Summe von Fr. 1750 und eine andere (Nr. 152) wohl nur des Zusatzes „XVI. Jahrhundert" wegen, sogar nur

Fr. 750 galt. Schwert und Degen Nr. 170 und 171 trugen Fr. 360 und 320, Nr. 139 ein Zweihänder von 1538 Fr. 430 ein, für Fr. 60—100 wurden Stück für Stück die Spieße und Hellebarden versteigert; das überaus zierliche Modell eines Geharnischten zu Pferd (Nr. 45) dagegen war trotz des Zusatzes „gothisches (sic!) Modell in Miniatur" nicht über Fr. 1610 hinauszutreiben, obwohl dieser Preis sogar dem modernen Werke nicht unangemessen erschien.

Aehnliche Schwankungen sind unter den Preisen der Glasscheiben zu verzeichnen, deren Versteigerung am 15. Juni begann. Daß einige Kapitalstücke von sogenannten Kunstfreunden um jeden Preis ersteigert werden würden, war voraus zu sehen. So hat die Kyburgerscheibe des Karl von Aegeri Nr. 20 Fr. 2570, und die mit seinem Monogramme bezeichnete Nr. 21 mit dem Wappen von Eglisau sogar Fr. 3000 eingetragen. Umgekehrt dagegen war es möglich, die von demselben Meister verfertigte Standesscheibe von Zürich mit Fr. 1160 der Vaterstadt zu retten und Nr. 311 mit dem Wappen des Benedict von Hertenstein, eines der glänzendsten Renaissancewerke, trug sogar nur Fr. 600 ein. Zur Ehre der Berner muß gesagt werden, daß sie den zweithöchsten Preis, für welchen ein Glasgemälde ersteigert worden ist, Fr. 3150 — sich nicht reuen ließen, um die prächtige Nr. 356 mit dem Wappen Jörg Schöni's einem öffentlichen Besitze zu erhalten. Noch mehr, die geradezu enorme Summe von Fr. 9900, war für das vielbesprochene Glasgemälde Nr. 60 mit dem Alt- und Neu-Berner geboten worden, aber die Versteigerung kam nicht zu

Stande, weil Herr Bürki-Marcuard seiner Vaterstadt diese Reliquie nun ein für alle Male nicht überlassen wollte. Hören wir, wie ein Augenzeuge darüber berichtet: „Also Nr. 60 wird ausgerufen, und erweckt allgemeine Aufregung. In weniger als einer Minute steht das Angebot, das unserige, auf Fr. 9900. Bietet Niemand mehr? — keine Antwort; zum zweiten Male ertönt die Stimme des Ausrufers — lautlose Stille im menschengefüllten Saale. Auf einmal heißt es, die Scheibe ist zurückgezogen. Neue Aufregung auf verschiedenen Bänken. Wir Beide sitzen sprachlos über dieses ungewöhnliche Vorgehen einer Zurücknahme ohne Weitersteigerung da. Einige Genfer und Franzosen erheben sich unter Ausdrücken: c'est honteux, ce n'est plus une vente, nous n'avons plus rien à faire ici, und verlassen schließlich unter vielfachen Bravorufen den Saal."

Schöne Preise wurden aus den Glasgemälden von Rathhausen gelöst. Sie galten eine jede Fr. 1500—1800 und für Nr. 293 mit der Darstellung Zachäus wurden unbegreiflicherweise sogar Fr. 2470 bezahlt. Im Uebrigen hatte der Zufall mit aller Willkür gewaltet. Noch wenige Jahre sind es her, daß Glasgemälde aus der Spätzeit des XVII. Jahrhunderts für Fr. 40—50 leicht zu haben waren. Jetzt wurden Fr. 1280 für das Bucher-Wappen Nr. 7 von 1666, Fr. 850 für die geringe Berner Standesscheibe Nr. 23 von J. H. Güder (Nr. 23), Fr. 770 für ein Glasgemälde Nr. 314 von 1676 und Fr. 240 für ein solches Nr. 124 von 1695 bezahlt. Die überaus mittelmäßige Blaarer-Scheibe Nr. 70 trug Fr. 450, eine Kleinig-

keit von Fr. 2250 die allerdings glänzende Rondele Nr. 30 mit dem 1663 datirten Wappen der Familie Schweizer von Zürich ein, während die Berner mit nur Fr. 680 das classische Glasgemäldchen Nr. 42 mit dem Pannerträger von Lenzburg erstanden,[1]) und das aus dem XV. Jahrhundert stammende Rundscheibchen mit dem Praroman'schen Wappen (Nr. 53), ein heraldisches Kapitalstück ersten Ranges, für Fr. 450 versteigert ward.

Am 17. Juni wurde der Schacher mit den Glasscheibenrissen besorgt. Werke aus der Spätzeit des XVI. und dem XVII. Jahrhundert, sind sie für Fr. 11,500 größtentheils nach Frankreich verhandelt worden. Von anderen Gegenständen, die verzettelt worden sind, erwähnen wir der sogenannten Schongauer Nr. 8 und 9. Diese stark übermalten Tafelbilder haben jedes 3000 Franken gegolten. Den, der sie erworben hat, beneiden wir ebenso wenig, als man sich eifersüchtigen Empfindungen gegen den Käufer der Deckenfriese hinzugeben braucht. Bürki hatte dieselben 1878 aus dem Hause Nr. 196 an der unteren Junkerngasse in Bern erworben und, weil er damit die Burgunder Teppiche zu umrahmen gedachte, diese recht wackeren spätgothischen Flachschnitzereien frischfarbig übermalen lassen. Für die Bagatelle von Fr. 9000 sind sie dem Grafen August Pourtalès in Meudon bei Paris zugeschlagen worden.

Und was ist nun von diesen Schätzen in der Schweiz geblieben? 10 Nummern, die Standesscheiben Werner Kübler's,[2]) hat Herr Nationalrath Geigy-Merian für

[1]) Historisches Museum, Katalog Nr. 383.

[2]) Vergl. zu denselben Allgem. Schweizer Zeitung 1881 Nr. 146.

Fr. 13,000 und eine noch unbekannte Auswahl, darunter sieben Glasgemälde von Läufelfingen, die mittelalterliche Sammlung in Basel erworben. Die Zürcher Standesscheibe Nr. 49 ist der Vaterstadt ihres Verfertigers gewonnen, und gerüchtweise verlautet, daß auch die schöne Scheibe Nr. 224 mit den Wappen der Hallwyl und Schenk von Castelen einen patriotischen Hüter gefunden habe.[1])

Mit der reichsten Beute aber sind die Berner heimgekehrt und sie haben dieselbe verdient. Es gereicht ihnen zur Ehre, Alles gethan zu haben, was von der Umsicht leitender Männer und freudigem Opfermuthe aller Stände in diesem Falle erhofft werden konnte. Bis auf Fr. 51,000 war schließlich die Summe der Beiträge gestiegen, welche Private, Corporationen und Behörden im edlen Wetteifer zu dem Rettungswerke gesteuert hatten. Diese Summe aber konnte nur für Ankäufe durch zweite Hand verwendet werden, da man Grund zu der Befürchtung hatte, jeden Versuch zu directen Erwerbungen durch die Chicanen eines Mitbürgers vereitelt zu sehen. Dem Entgegenkommen der Basler und der Unwissenheit eines Anderen war es zu danken, daß trotzdem vorzügliche Acquisitionen in ziemlicher Zahl gemacht werden konnten.

Die Versteigerung ist Montag den 20. Juni 1881 geschlossen und das Gesammtergebniß derselben schon Mittags 12 Uhr auf Fr. 280,000 berechnet worden. Ueber Fr. 300,000 brachte die Masse ein. Einige Trüffeln

[1]) Sie soll für Fr. 6000 von Herrn Gustave Revillod in Genf gekauft worden sein.

hatten schon früher ihren Kenner gefunden. Acht Glasgemälde, darunter ein Kapitalstück mit den Wappen v. Mülinen und Hallwyl sollen Fr. 15,000 und Fr. 15,500 einem Liebhaber die Reiseuhr des Herzogs von Marlborough gekostet haben.

Es giebt perfecte Cavaliere, die sich über alle edleren Leidenschaften mit noblen Passionen trösten. Sieh Dich vor, alter Zeitglockenthurm! ein Viergespann muß Deinetwegen in Schritt pariren. Es sind Vollblut Trakehner, noch ein bischen jung und ungezogen. Haben Sie Interesse an Pferden?

Aurel Robert.

1874.

Bergan von Biel, wo heute noch Thor und Ringmauer stehen und zeitweilig ein geschäftiges Treiben die kommenden und gehenden Posten umschwärmt, führt der Weg nach dem Ried. Es ist ein lieblicher, aussichtsreicher Pfad an Villen und Reben vorbei. Zur Linken sieht man den scharfen Zug des Weißenstein, dort unter sich die Ebene von mäßigen Höhen begrenzt, dahinter schimmert das Schneegebirge herüber. Noch weiter hinauf, und die Landschaft wird eine andere: statt der Weinberge sind es Matten und ein dunkles Waldgebirge, welches die Fernsicht verdeckt — das Ziel ist erreicht. Zwischen den Bäumen schaut ein Haus hervor, oder vielmehr eine Folge von Gebäuden, denn Haus und Hof, offene Gallerien von Holz und alte Mauern von spärlichen Fenstern regellos durchbrochen, sind in wunderlich malerischem Durcheinander verbaut. Hier war Robert's Heimath seitdem er die Welt durchwandert, die Menschen kennen gelernt und Glück und Prüfungen in seltenem Wechsel erfahren hatte. Ein ungebrochener Muth, tiefe

Religiosität und ein unentwegtes Streben, vereint mit rührender Bescheidenheit, haben ihn bis an's Ende geleitet. Noch heute waltet sein Geist in der heimlichen Einsamkeit, die von Natur und Kunst so reich gesegnet ist.

I.

Aurel Robert wurde am 18. December 1805 aux Eplatures bei La Chaux-de-Fonds geboren und wuchs in einfachen, bescheidenen Verhältnissen auf. Dieser Ort war damals noch weit entfernt von der Bedeutung, die er heutzutage besitzt, aber es lebte daselbst ein unternehmendes und aufgewecktes Völklein, das erfolgreich und unermüdlich schaffend einer besseren Zukunft entgegen sah. Während drunten am See der Land- und Weinbau blühte und die Hauptstadt Neuenburg der Sitz eines vorwiegend geistigen Lebens blieb, entwickelte sich da droben eine ausschließlich industrielle Thätigkeit. Es war dies auch ganz natürlich, denn in diesen rauhen Hochthälern, wo nichts zum Lebensgenusse auffordert und der Boden kaum die Pflege lohnt, ist der Mensch gezwungen, alle seine Kräfte zu Rathe zu ziehen. Es ist denn auch bekannt, wie ein fremder Industriezweig, die Uhrmacherei, den Wohlstand begründet und manche vordem unbedeutende Dörfer, La Chaux-de-Fonds, Le Locle und St. Imier, zu blühenden und dicht bevölkerten Ortschaften erhoben hat.

Auch Aurels Vater verdankte diesem Geschäfte den Unterhalt und bald den Wohlstand einer zahlreichen Familie. Aurel nämlich hatte noch fünf Geschwister, drei Schwestern und zwei Brüder, deren ältester, Leopold, den höchsten

Ruhm erwarb, welcher einem schweizerischen Maler des XIX. Jahrhunderts zu Theil geworden ist.

Alle Nachrichten, die über Aurels Heimathjahre bekannt sind, schildern übereinstimmend das Glück eines zufriedenen und innigen Familienlebens. Der Vater war ein biederer, zäher und intelligenter Arbeiter, die Mutter eine wackere und einsichtige Hausfrau. Ein strenger Ernst bildete den Grundzug ihres Wesens, aber er ward gemildert durch eine edle Weiblichkeit, durch die zärtlichste Mutterliebe und jene Wärme der Empfindung, die sich so oft bei Menschen findet, denen die Natur einen schwächlichen Körper gab. Was den Charakter formt und den Menschen in Arbeit und Selbsterkenntniß sich üben lehrt, das war im Vorbilde der Eltern täglich zu schauen. Daneben ward alles geboten, was den Kindern ihre Zukunft, den Weg zu einem selbständigen Fortkommen erleichtern half. So hatte Leopold das Collège von Pruntrut besucht. Es erwuchsen der Familie empfindliche Auslagen, allein sie wurden nicht gescheut, weil jene Schule für die beste im Jura galt. Erst im Jahre 1805 wurde auch in La Chaux-de-Fonds eine den Verhältnissen angemessene Anstalt eröffnet, in welcher nun Aurel seinen Unterricht genoß, bis er zwölfjährig in die Lehre trat. Aurel sollte den väterlichen Beruf erlernen und zu diesem Behufe zunächst als Graveur sich ausbilden. Schon nach zwei Jahren war der Lehrling im Stande, seinen Unterhalt zu bestreiten. Inzwischen mag er auch außerhalb des Berufes seine Fertigkeit in künstlerischen Dingen entwickelt haben. In einem Briefe, den Leopold am Neujahrstage 1816 von

Paris an seine Eltern geschrieben und mit vielen Zeichnungen und Studien begleitet hat, bestimmte er für den Bruder eine Anzahl von Compositionen, Erzeugnisse abendlicher Mußestunden; er möge sie als Vorlagen benützen, weil er ja immer Geschmack am Zeichnen gefunden habe.

Vier Jahre lang war Aurel in der Lehre geblieben, während Leopold, der Gereiftere, inzwischen den väterlichen Beruf verlassen hatte, um sich in Rom, seinem neuen Wohnsitze, der Malerei zu widmen. Dorthin, schrieb er im April 1821 seinen Eltern, mögen sie ihm den Bruder schicken. In Rom, so fügte er bei, werde Aurel sich besser stehen, als irgendwo anders und selbstredend sei es, daß er für ihn sorgen wolle. Aurel soll Maler werden, und wir wollen — meinte er — schöne Bilder machen.[1]) Noch freudiger sprach sich diese Zuversicht in einer Einladung an Aurel aus: es wäre Unrecht, schrieb er dem Bruder, noch länger zu zögern, denn aus eigener Erfahrung wisse er, wie wichtig es sei, bei Zeiten den rechten Meister zu finden. „Ich habe — fuhr er fort — in Paris viele Zeit mit der Kupferstecherei verloren, ohne daß sie mir zugesagt und ich gelernt hätte, was Arbeiten heißt. Hätte ich jene Zeit nicht eingebüßt, ich wäre schon vier Jahre vorher in derselben Stellung gewesen, die ich heute einnehme. Es ist nöthig, daß die Roberts von sich reden machen! Auf denn und muthig, daß wir auf Neujahr beisammen sind! Ich werde Dir Geld zur Reise schicken, denn die Unsrigen,

[1]) Bibliothèque universelle, Bd. 40, pag. 412.

die schon so viel für mich gethan haben, dürfen sich Deinetwegen nicht mehr bemühen."[1])

Endlich, mit schwerem Herzen, ließ man den Liebling gewähren. Anfangs 1822 reiste Aurel nach Rom. Man hatte ihn der Obhut eines robusten älteren Herrn von La Chaux-de-Fonds, übergeben. Diese erste Fahrt über das Gebirge während der Unbill eines herben Winters und die zahlreichen damit verbundenen Mühsale und Entbehrungen scheinen einen tiefen Eindruck auf den noch nicht Siebzehnjährigen gemacht zu haben. Noch im Greisenalter wußte Robert zu erzählen, wie von der grimmigen Kälte die Wasserfälle gefroren und die Reisenden gezwungen waren ihre Fahrt zu unterbrechen. Der Knabe, den Heimweh und die unfreiwillige Muße quälten, sei dann unaufhörlich gescholten worden, so daß er froh war, wenn der Abend kam und er ungesehen im Bette weinen konnte.

In Rom ward ihm die herzlichste Aufnahme zu Theil. Es entwickelte sich alsbald jenes innige Verhältniß, das die Brüder zeitlebens verband. Seinem Schützlinge, wie ernst sich nachmals ihr Leben gestaltete, hat Leopold bis an sein Ende eine rückhaltlose Offenheit bewahrt. Aber auch Aurel konnte sich glücklich preisen, denn günstiger hätte der Zeitpunkt seines Eintreffens nicht gewählt werden können.

II.

Als Leopold Robert im Jahre 1810 nach Paris gekommen war, hatte David's Einfluß auf künstlerischem

[1]) A. a. O., pag. 415 u. f.

Gebiete sozusagen noch unumschränkt gegolten. Weit über Frankreich hinaus war sein Name gepriesen und seine Kunst, ein kalter Classicismus, von Allen gefeiert. Inzwischen mehrten sich aber doch die Anzeichen, welche einen Umschwung der Dinge verkündeten. Auf literarischem Gebiete waren es die Romantiker, welche die Erinnerungen an das längst verschollene Mittelalter auferweckten, in der Kunst ein zunehmender Realismus, der den Blick auf neue Bahnen eröffnete, und als dann vollends Géricault im Jahre 1812 mit seinem „Chasseur-à-cheval" sich vor die Oeffentlichkeit gewagt hatte, da war es eine Generation, welche jubelnd die neue Aera begrüßte. Auch Leopold, wie viel er David, seinem Lehrer verdankte, vermochte nicht zu widerstehen. Sein Drang nach dem Wahren beseelte ihn mit zunehmender Kraft für das Neue. Vollends entscheidend für seine künftige Laufbahn ward nun das Leben und die Thätigkeit, die sich ihm in Rom eröffneten. Bis dahin hatte Leopold nur wenige selbständige Arbeiten geliefert; jetzt galt es ein reiches und farbiges Leben in seiner ganzen Tiefe zu erschöpfen. Schon die ersten Werke aus der Zeit seines römischen Aufenthaltes lassen den Umschwung erkennen; es sind kleine, anspruchslose Genrebilder, Scenen aus dem Volks- und Klosterleben darstellend, die ihm aber sofort die Gunst des Publicums erwarben. Neue Anregungen boten die Ereignisse seit dem Jahre 1819 dar. In den römisch-neapolitanischen Districten hatte das Brigantenwesen in solchem Maße überhand genommen, daß ein förmlicher Feldzug eröffnet werden mußte, wobei der Hauptherd der Banden, das Felsennest Sonnino,

zerstört und die Schuldigen schaarenweise niedergemacht oder gefangen in die Hauptstadt eingebracht wurden.[1]) Das war nun ein Anlaß, wie er sich den römischen Künstlern noch nie geboten hatte, und welchen Robert sogleich und mit Begeisterung ergriff. Rasch entschlossen begab er sich zu dem Gouverneur, der ihn ermächtigte, die Gefängnisse zu besuchen, um dort nach Belieben seine Studien zu machen. Zwei Monate brachte Leopold unter diesen Unglücklichen zu, in unermüdlicher Arbeit ein Volk bewundernd, das neben Leidenschaften und Lastern so viel Schönheit, Stolz und Ursprünglichkeit bewahrte. Von den zahllosen Künstlern, welche sich in der Folge mit solchen Vorwürfen beschäftigt haben, war Leopold Robert einer der Ersten gewesen, und was er nun malte, wurde der Gegenstand einer ungetheilten Bewunderung. Jetzt hatte sein Erfolg begonnen, die Zeit eines kurzen, aber des höchsten Glückes, dessen er sich in seinem Leben erfreute, und mit dieser Reife fiel nun eben die Ankunft Aurels zusammen.

Es giebt ein Schreiben Leopolds, in dem er einem Freunde von den Plänen und Beschäftigungen berichtet, die er damals für seinen Bruder ausgedacht hatte.[2]) Er schildert das Glück der nunmehr gewonnenen Unabhängigkeit und fährt dann fort: „eine Sorge freilich, die mich noch immer drückte, war die Ungewißheit, ob Aurel reüssiren

[1]) Eine lebendige Schilderung dieser Kämpfe und des Brigantenwesens damaliger Zeit giebt Feuillet de Conches in seiner Biographie Leopolds, S. 39 u. f. und S. 387 u. f.

[2]) Bibliothèque universelle, Bd. 40, pag. 532 u. f.

werde; denn ich hatte Bedenken, ihn sogleich in das höhere Genre einzuführen, welchem nur ein ausgezeichnetes Talent gewachsen ist. Ich ließ ihn daher zuvörderst nach meinen Bildern zeichnen, was ihn fesselte und mich auf den Gedanken brachte, daß eine Veröffentlichung derselben im Kupferstiche uns Beiden zum Vortheile gereichen möchte. Immerhin ward auch die Malerei nicht aus dem Auge gelassen, er verfolgte eben einfach den Lehrgang, der ihn zum selbständigen Schaffen befähigte. Die ersten Bilder, welche er vollendete, waren Innenansichten. Mir scheint dies der richtige Weg zu sein, denn wer dieses Genre nach der Natur studirt, hat alles vor Augen, was unerläßlich ist: Farbe, Stimmung und Linien; er braucht nur, was er sieht, zu copiren. Ich bin ferner gewiß, daß ein angehender Künstler auf diese Weise mit viel mehr Freude und erfolgreicher arbeitet, als wenn er sofort seiner Phantasie die Zügel schießen läßt, der er doch nicht gewachsen ist, weil es ihm an Mitteln gebricht. Nun, jetzt kann ich mir ja dazu nur Glück wünschen, denn Aurel hat sich gemacht. Es fehlt ihm nur noch eins, nämlich sich selbst zu sein, und ich meine daher, eine Reise, die ihn eine Zeit lang von meinem allzu starken Einflusse entfernte, könnte ihm Vortheil bringen."

Diese einfachen Worte beweisen, wie ernst es Leopold mit seinem Bruder meinte. Er ist unermüdlich besorgt, ihn zum fähigen Meister heranzubilden und den Genossen der Mühe zu entheben, mit der er selbst so manchen vergeblichen Pfad gewandelt. Er hatte, wie Aurels Erfolge dies nachmals bestätigten, schon in dem Knaben die

Richtung erkannt, in welcher der Meister einmal seine höchste Begabung und Befriedigung finden sollte. Hinwiederum freilich durfte auch Leopold sich glücklich schätzen, in dem Bruder einen Gefährten zu finden, mit dem er, wetteifernd in gleichartiger Beschäftigung, sich täglich neue Erfahrungen und Lehren sammelte. Eine neue Kraft begann den Künstler und den Menschen zu beleben, mächtiger als je sein Talent sich zu entfalten und selbst der Ernst, die verschlossene Strenge schienen einer freieren Stimmung zu weichen, welche die Freunde überraschte und oft in launigen Briefen zum Ausdrucke kam. „Der gute Aurel — schrieb Leopold in einem seiner letzten Briefe — ist das beste Wesen, welches ich kenne, und wie glücklich bin ich, ihn um mich zu haben, diesen ruhigen und zufriedenen Charakter, den man so nöthig hat, um das Leben zu genießen und Anderen Freude zu machen. Es ist mir stets eine Lust, ihn zu sehen und zu hören, mit einem Worte, er ist mein Stolz."[1]) Noch inniger und dankbarer spricht sich Leopold in dem letzten Briefe aus, der an seine Schwestern gerichtet ist: „Aurel, der verständige und gefühlvolle Bruder, bleibt hier . . . . Alle seine Gedanken sind so verständig und sie zeugen von einem so tiefen Gehalte innerer Zufriedenheit, daß ich den Himmel dafür segne. Unser Benjamin, das sehe ich kommen, wird eine höchst wünschenswerthe Stellung erreichen. Seine Gesundheit ist so kräftig, als man erwarten darf und sein Denken frei von den Uebeln, welche diejenigen befallen, die zu

[1]) Feuillet de Conches, pag. 244.

viel wollen. Gott segne ihn und Euch, Ihr geliebten Schwestern."[1])

Als Aurel zu seinem Bruder kam, hatte dieser ein Atelier im Hause Nr. 15 an der Via Felice bezogen. Hier war der Sitz eines originellen Lebens, wie dies noch heute ein Gemälde Aurels zeigt.[2]) Der hohe Raum war nach römischer Weise mit Fliesen gepflastert, die Diele mit Leinwand unterzogen, auf welcher zum Spaße der Insassen oft Schaaren von Ratten ihre Evolutionen ausführten. Daneben bot die Fülle bunten Apparates, der Wände, Tisch und Boden bedeckte, einen seltsam malerischen Anblick dar. Seinen Aufenthalt in den Kerkern hatte Leopold für Erwerbung von Costümen, Waffen, Geräthen und was immer benutzt, einer Menge von Modellen, die sich jetzt noch im Besitze der Familie befinden und dem römischen Atelier einen phantastischen Anstrich verliehen. Daneben fehlte es nicht an Besuchern hohen und niederen Standes, von malerisch geputzten Campagnolen und schlichten Künstlern, die täglich zum Scherzen und Lernen bei den Roberts vorzusprechen pflegten.

Mit welcher Gewalt mag diese Erscheinungsfülle den Neuling gefesselt haben, der mit einem Male aus den einfachen heimischen Verhältnissen in solch' ein rühriges und

---

[1]) A. a. O., pag. 272.

[2]) Dieses 1830 gemalte Bild ward laut dem eigenhändigen Verzeichniß, das Aurel von seinen Werken hinterlassen hat, an Herrn Marcotte, den intimsten Freund der Roberts, verkauft. Eine Replik befindet sich im Besitze eines Verwandten, des Herrn Schneider-Perret zur Terrasse in Biel.

buntes Leben getreten war. Mit Eifer und Glück wurden die Studien zunächst nach des Bruders Bildern begonnen. Die Schule, welche Aurel durchgemacht hatte, kam ihm dabei wesentlich zu statten, denn die Kunst des Gravirens gewährt den Vortheil, daß sie das Auge schärft und die Hand in der Führung sicherer Linien, zur Wiedergabe klarer und deutlicher Massen erzieht. Es erklärt sich daraus das rasche Gelingen, welches Aurel bald ein hübsches Einkommen sicherte und uns heute in die Möglichkeit versetzt, die sämmtlichen Werke Leopolds in einer Sammlung meisterhafter Nachbildungen zu bewundern. Dieses unschätzbare Portefeuille, welches nach einer letztwilligen Verfügung Leopolds an Aurel gelangte,[1]) befindet sich im Besitze der Familie. Die Copien sind in einem Viertel bis Fünftel der Originalgröße, theils mit dem Stifte, theils in Sepia oder Tuschmanier und nur ganz ausnahmsweise in Farben ausgeführt. In einigen Bleistiftzeichnungen glaubt man die Hand des Anfängers zu erkennen; sie verrathen eine gewisse mühselige Stumpfheit, die an ältere Lithographien erinnert. Bald aber übte sich der Schüler und gewann eine Technik, die als eine erstaunliche bezeichnet werden muß. Hätten wir nichts als diese Reproductionen, sie würden allein schon bestätigen, wie ganz die Brüder in Gedanken und Schaffen mit einander verbunden waren, denn nur die liebevollste Hin-

[1]) Die Widmung lautet: „C'est une petite marque de ma vive reconnaissance pour l'assistance de l'amour fraternel le plus dévoué.“ Diese Sammlung besteht aus 48 Blättern.

gebung verleiht die Fähigkeit, so tief sich in die Geheimnisse fremden Geistes und Fühlens hineinzuleben.

Neben diesen Zeugen einer stillen Selbstlosigkeit und emsigen Glückes, das freilich durch die Nachricht von dem gewaltsamen Tode des Bruders Alfred eine schmerzliche Unterbrechung erlitt, fehlen auch selbständige Arbeiten nicht. Im Jahre 1823 hatte ein Brand die Basilika S. Paul außerhalb Roms zerstört. Bleidecker hatten auf dem Dache eine Kohlenpfanne zurückgelassen, deren Gluth, vom Sturmwinde angefacht, das Gebälke entzündete, und rasch ein Feuer verursachte, das allen Bemühungen der Herbeieilenden spottete. Nach fünf Stunden bot S. Paul, die gewaltigste Basilika der Christenheit, ein Bild vollendeter Zerstörung dar. Der Anblick des Trümmerhaufens muß ein grandioser gewesen sein. Noch standen die Säulenreihen, deren vier das Langhaus theilten. An dem Hochbau, der zerklüftet und rußig in's Blaue starrte, waren stellenweise die alten Mosaiken zu sehen, ebenso im Chore, wo ein Christusbild gespenstig in die Verwüstung hinunter schaute. Dazu denke man sich die Pracht der Farben, die Reste von Gold und anderen Prunkes, die in wirrem Durcheinander aus dem Schutt und der Asche glänzten, und man versteht, wie traurig erhaben dieses Schauspiel war. Wie ehemals für die Wallfahrt der Gläubigen, so war jetzt S. Paul ein Ziel der Künstler geworden, die sich schaarenweise dorthin begaben, um immer neue malerische Schönheiten zu entdecken. Auch Leopold hatte sich schon Tags nach dem Brande in S. Paul eingefunden, um ein Bild zu malen, das die Ansicht nach dem Chore

darstellt, während den Vordergrund eine Gruppe trauernder Mönche belebt, die um einen Schutthaufen beschäftigt sind. Von diesem Gemälde, das sich im Museum von Neuchâtel befindet, war der Bildhauer Thorwaldsen dermaßen entzückt, daß er Aurel sogleich mit einer Wiederholung beauftragte. Inzwischen hatte auch dieser seine eigenen Studien begonnen. Sie sind meistentheils noch vorhanden und verrathen einen Künstler, der von Hause aus mit großem Talente für die Architekturmalerei begabt war. Sein erstes selbständiges Bild, eine kleine Ansicht der Ruine, datirt vom Jahre 1825. Dann wiederholte er denselben Gegenstand in größeren Dimensionen, wozu Leopold in einem Briefe vom October 1826 bemerkte: „Mein Bruder vollendet soeben ein Bild von S. Paul, es ist 4 Fuß hoch(?), recht brav gemalt und läßt Gutes erwarten.“ [1]) Selbstverständlich bot ihm die römische Monumentalwelt noch andere Vorbilder in großer Zahl; so sehen wir ihn in den nächsten Jahren im Lateran beschäftigt. Der Kreuzgang neben der Kirche ist ein Juwel: vier Hallen umgeben den Hof mit offenen Bögen, deren blendend weiße Marmorsäulchen wunderlich geformt und mit zierlichen Einlagen buntfarbiger Mosaiken geschmückt sind. Dazwischen rankt duftig und farbenreich eine Wildniß von Rosen empor.

Zweimal im gleichen Jahre (1828) hat Aurel das Innere dieses Kreuzganges gemalt und sich dann mit entschlossenem Muthe an die Aufnahme der Kirche gewagt, deren Inneres, von verschiedenen Standpunkten gemalt,

[1]) Bibliothèque universelle, Bd. 40, pag. 546.

zwei 1829 datirte Bilder zeigen. Es sind dies seine ersten Unternehmungen in großem Stile gewesen, Wagnisse könnte man sie nennen, denn malerisch ist dieser Barockbau nicht. Auch Aurel mußte dies empfunden haben, denn für das eine Bild wählte er seinen Standpunkt so, daß er, mitten im Langhause stehend, die einfachste Perspective nach der Chornische fand. Dafür entschädigte er den Beschauer durch die liebevolle Behandlung aller Einzelnheiten. Sie sind mit archäologischer Gewissenhaftigkeit gemalt, und doch so maßvoll dem Ganzen eingeordnet, daß trotz des Aufwandes weder die Schönheit der Linien noch die Stimmung einen Eintrag erleidet. Man glaubt sich selber in die riesigen Hallen versetzt: im Vordergrunde sieht man den Papst, der, von Geistlichen und den Schweizergarden umgeben, seine Andacht verrichtet. Dahinter öffnet sich der Blick in das Querschiff, wo seitwärts eine betende Menge kniet, darüber herrscht feierliches Halbdunkel, das nur hie und da von Reflexen goldener Mosaiken unterbrochen ist, während das tiefe Chorrund im hellsten Lichte strahlt.

Neben diesen architektonischen Studien, zu denen noch eine Innenansicht des Baptisteriums von S. Maria Maggiore (1829) gehört, hatte sich Aurel mittlerweile auch in anderen Richtungen versucht. Unter den Werken desselben Jahres finden sich mehrere Genrebilder verzeichnet: Pifferari und junge Mädchen, Bauern mit Büffeln in den pontinischen Sümpfen, endlich ein Bild, welches einen Hirten mit seinen Hunden in der Campagna darstellt und dem Künstler die erste öffentliche Auszeichnung erwarb. Die

Gründe, welche Aurel zur Wahl solcher Stoffe veranlaßt hatten, sind leicht zu errathen. Schon die äußere Umgebung mußte anregend wirken: die farbige Pracht und die naive Oeffentlichkeit, mit der sich in Rom das Leben in täglich neuen und ansprechenden Bildern entrollte; dazu kamen des Bruders zunehmende Erfolge auf demselben Gebiete, und die Eindrücke der Reisen, welche Aurel zum ersten Male über Rom hinaus, nach dem Süden unternommen hatte.

Schon 1828 war er seinem Bruder auf einer Fahrt nach den pontinischen Sümpfen gefolgt. Dort hatte Leopold seine Studien zu dem berühmten Bilde der Schnitter begonnen. Im folgenden Jahre wurde dieselbe Reise, aber diesmal in größerer Ausdehnung und in Gesellschaft eines Dritten, des Malers Burckhardt von Basel, wiederholt. In einem Briefe an die Seinen hat Leopold diese Fahrt in launigem Tone geschildert.[1]) Bald nach Fronleichnam wurde die Reise angetreten. Weil die Wanderer mit ihren Felleisen nicht wie Conscribirte die Stadt durchlaufen wollten, ward beschlossen, bis Porta S. Sebastiano einen Fiaker zu miethen. Von da ging's durch die Campagna der Via Appia entlang, wobei der Kampf, den Leopold mit Hunden zu bestehen hatte, ein nicht unerhebliches Intermezzo bildete. Begann die Kraft zu wanken, so wurde ein Schweizerlied gesungen, das jederzeit, wie Leopold meinte, den Muth eines guten Bürgers gehoben hat. Bald aber mehrten sich die Strapazen eines langen und schlechten Weges. Ein

[1]) Bibliothèque universelle, Bd. 41, S. 70 u. f.

Schelm von Händler hatte der Avantgarde (Leopold) einen unpraktischen Tornister und schlechtes Schuhwerk geliefert. Noch schlimmer war die Nachhut daran, denn sie hatte der Winteraufenthalt an einem vergnüglichen Orte fettleibig gemacht, was die Raschheit ihrer Bewegungen hemmte und das Gehen auf die Dauer schmerzhaft machte. Das Centrum dagegen (Aurel) war über jeden Tadel erhaben und die jugendliche Kraft der Armee, die außer der eigenen Bürde auch das Gepäck der Arrièregarde bewältigte.

Als die Reisenden am nächsten Morgen von Albano aufbrachen, schien es angezeigt, sich von berittener Mannschaft geleiten zu lassen. Bis Genzano hatten sie die Escorte bestellt, dann wurde der Marsch, im Vertrauen auf gutes Glück, ohne Bedeckung fortgesetzt. Als sich die Wanderer am späten Abend nach der „locanda nobile"[1]) von Cisterna erkundigten, wies man ihnen einen Stall, in dem es von Insecten wimmelte. Indessen, man wußte das Ungemach mit gutem Humor zu ertragen. Vier Tage blieben die Freunde in Cisterna, zwei folgende brachten sie auf dem Lande bei den Büffelhirten zu, und Leopold zumal, der stets seine Aufgabe, das Bild der Schnitter, im Auge behielt, sprach sich in seinen Briefen mit Begeisterung über die schönen Eindrücke aus, welche ihm diese Arbeit erleichtern würden. Auch der Betrieb in diesen Gehöften verfehlte nicht, den Fremden zu imponiren. „Stellt Euch vor — schrieb Leopold den Seinen — wie großartig hier Alles ist; zu einer einzigen Meierei gehören an die 3000

[1]) Dem anständigsten Wirthshause.

Büffel und täglich werden 5 bis 6 Centner Käse bereitet." Inzwischen hatte sich ein neuer Gefährte, der Historienmaler Schnetz, den Reisenden beigesellt, die nunmehr im Gebirge, über das hochgelegene Sezze, Piperno und Fossa-Nuova, durch lauter Gegenden und Ortschaften zogen, welche seit den letzten Ereignissen in schlechtem Rufe standen. Endlich ward Sonnino erreicht. Jetzt bot dieses Hauptnest des Brigantenwesens den Anblick einer friedlichen Bergstadt dar, die mit ihren engen, steilen Gassen und den farbenprächtigen Gestalten, welche dieselben belebten, die Fremdlinge in Entzücken versetzte. Hier schließt Leopolds Itinerarium. In Schnetz'ens Gesellschaft trat er den Rückweg an. Aurel und Burckhardt dagegen beschlossen, ihre Wanderungen bis Neapel fortzusetzen, von wo sie nach einem mehr als vierwöchigen Aufenthalte mit reicher Beute heimwärts zogen.

Schon früher hatte sich Aurel mit dem Gedanken an die Uebersiedelung nach Paris getragen. Leopold hatte ihn darin bestärkt; er meinte, daß ein längerer Einfluß auf des Bruders Schaffen, dessen künstlerische Originalität beeinträchtigen möchte. Indessen ein Umstand trat hinzu, der dieses Project verzögerte. Leopold schrieb darüber an Herrn von Meuron:[1]) Mein Bruder wird, wie Sie aus meinem letzten Briefe erfuhren, noch den ganzen Winter in Rom verbringen, und zwar aus folgendem Grunde: Sie wissen, daß man in der Kunst sprungweise und in Absätzen zu avanciren pflegt. Es ist mir dies nie überzeugender

[1]) Datirt vom 4. November 1829. Bibliothèque universelle, Bd. 41, pag. 186

geworden, als in dem gegenwärtigen Falle. Im Begriffe vor seiner Abreise ein größeres Bild zu beginnen, als seine bisherigen waren, hatte sich Aurel dazu eine sehr schwierige Aufgabe gewählt, die er aber mit seltenem Glücke gelöst hat. Seine Leinwand hat 4 Fuß Höhe zu $3^1/_2$ Fuß Breite, wobei die Figuren die Hauptrolle spielen, denn sie sind zwei und einen halben Fuß hoch. Das Gemälde schildert ein Ereigniß, das sich vor etwa zehn Jahren auf dem Wasserfalle von Terni zutrug. Drei Mönche wurden auf der hohen Ueberfahrt von der Strömung ergriffen, welcher der jugendliche Fährmann nicht gewachsen war. Der dargestellte Moment ist nun eben der, wo die Unglücklichen in den Schlund herunter stürzen. Aurel ist an Ort und Stelle gewesen, um Anregungen zu schöpfen und sich über die Art der Darstellung aufzuklären. Dieser Besuch ist ihm außerordentlich zu statten gekommen, denn ohne denselben würde er so viel nicht gewagt haben. Alle, welche diesen neuen Wurf gesehen haben, sind überrascht von der Gewalt des Ausdruckes und der Geschicklichkeit der Ausführung. Ich habe ihn daher, sobald ich diesen Erfolg gewahrte, veranlaßt, ein neues, noch bedeutenderes Bild zu beginnen, wodurch er sich eine namhafte Stellung unter den Malern verschaffen dürfte, und dann wird seine Reise jedenfalls eine angenehmere und für ihn nützlichere sein."

Dieses Bild, das bald darauf von dem Berliner Kunstverein erworben wurde, ist in der That ein Meisterstück dramatischer Composition. Der Kahn hat eben das Gefälle erreicht, jäh aus der wilden Fluth sich aufbäumend ragt noch die Spitze hervor, auf der zwei lebenskräftige

Gestalten verzweifelt um Rettung kämpfen, ein junger Mönch, der hoch emporgerichtet nach einem Strauche hascht und vor ihm ein Knabe, der laut aufschreiend und hastig vorgreifend nach demselben Ziele ringt. Vergebens — unaufhaltsam treibt Alles dem Schlunde zu. Ein Mönch, den Tod im Angesichte, stürzt ohnmächtig zusammen, zu unterst aus tiefer Brandung starrt noch ein Alter hervor, er hat seine Rechnung abgeschlossen, vom Mantel umhüllt, saust er stumpf in die Tiefe hinab. Die ganze Composition ist ein Muster einfach großartiger Linienführung, eine gewaltige Pyramide, deren Spitze der Mönch mit seinem hochwallenden Mantel bildet. Tiefer, im sausenden Gefälle, wird die Stimmung eine gelöstere. Erschöpfung und Todesfriede folgen dem grausigen Ringen, über dem ein Vogel, der einzige Zeuge, in majestätischem Fluge dahinschwebt.

Die Mönche von Terni und die Ansicht des gemeinsamen Ateliers, deren wir oben gedachten, sind die letzten Werke, welche Aurel während seines römischen Aufenthaltes ausgearbeitet hat. Ende Februar war er dem Bruder in die Heimath vorausgegangen. Die Kunde ist verschollen, über welchen Paß die Heimkehr erfolgte, dagegen soll der Künstler oftmals geschildert haben, wie er hart vor dem Ziele fast seines ganzen Erwerbes beraubt worden wäre. Auf schmalen, oft mit blankem Eise bedeckten Pfaden hatten die Reisenden eine Stelle erreicht, wo eine Dame erklärte, daß sie, vom Schwindel ergriffen, nicht mehr zu folgen vermöge. Die Führer banden die Furchtsame auf einen Schlitten, darauf sie, in Matratzen und Tüchern verpackt und keiner Regung mehr fähig, weiter geführt werden sollte.

Da — bei der fatalsten Wendung — begann das Fuhrwerk zu gleiten. Angst und Entsetzen ergriff das Gefolge und nur der Entschlossenheit des Führers, der das Zugthier zum verzweifelten Sprunge trieb, war es zu danken, daß eine Katastrophe unterblieb. Dame und Fuhrwerk waren gerettet, aber Aurels Mappe, die nachlässig verpackt worden war, lag in der gähnenden Tiefe — der Schreck und die Verzweiflung sind leicht zu denken, denn alle Studien, die mühsamen Erfolge einer jahrelangen Arbeit, glaubte der Künstler verloren. Aber Aurel war rasch entschlossen: „Meine Mappe oder den Tod!" — und damit eilte er ohne Rücksicht auf Gefahr und Leben in den Schlund hinab. Das Glück belohnte den Muth, nach einigen Stunden mühsamen und gefährlichen Ringens war Aurel erschöpft aber triumphirend bei den Reisenden zurückgelangt.

Aurel scheint sich nun längere Zeit in der Heimath aufgehalten zu haben, dann im Monat Juni reiste er nach Paris. An demselben Tage traf auch Leopold ein. Bei alten Freunden, im Hause des Malers Gassies nahmen die Beiden Quartier. Dort wohnte auch Johann Jacob Ulrich von Zürich, der sich später als Marinemaler und Landschafter einen Namen erwarb. Die Roberts hatten ihn während des römischen Aufenthaltes kennen gelernt, und seine Führung kam ihnen jetzt wohl zu statten. Den Brüdern schien nunmehr das höchste Glück beschieden zu sein. Leopold war auf dem Glanzpunkte seines Lebens angelangt. Seine Bilder, vornehmlich die Schnitter hatten im Salon ein ungeheures Aufsehen erregt und dem Künstler,

wo er immer sich blicken ließ, die begeisterte Huldigung Aller eingetragen. Der König selber überreichte ihm das Kreuz der Ehrenlegion. Auch Aurel ward die verdiente Anerkennung zu Theil. Aus der Hand Louis Philipp's erhielt er eine goldene Medaille, die ihm den römischen Hirten und die Mönche von Terni lohnte, und der Monarch fügte seiner Auszeichnung die ermunternden Worte bei: „Si vouz ne recevez pas aujourd'hui la croix d'honneur comme votre illustre frère, je ne tarderai pas, j'en suis assuré, à vous la remettre; souvenez-vous que noblesse oblige." [1])

Indessen wie viele Annehmlichkeiten ihm als Beweise der Achtung gespendet wurden, dem älteren Bruder, dessen schüchternes und zurückhaltendes Wesen schon damals zur Schwermuth neigte, behagte das turbulente Leben der Weltstadt nicht. Unaufhörlich sehnte er sich nach Italien zurück, „wo es ruhig ist, wo man weiß, daß man lebt und denken kann." Auch in La Chaux-de-Fonds war seines Bleibens nicht lange, er fühlte sich unangenehm berührt durch die politischen Unruhen, welche eben damals ausgebrochen waren und deren Strom seinen conservativen Gesinnungen zuwiderlief. Schon Ende October oder Anfang November kehrte er nach Italien, zuerst nach Florenz zurück; er war voller Pläne und Entwürfe, denn es galt jetzt sein höchstes und leider auch das letzte seiner Werke zu beginnen. Aurel dagegen blieb noch eine Zeit lang bei den Seinigen zurück, wo er sich nun auch einmal in

[1]) Revue neuchâteloise 1875, p. 213.

dem heimischen Genre versuchte. Aus dieser Zeit stammt das reizende Bildchen einer Luzernerin, die ihr Kind aus dem Bade hebt. Indessen fand Aurel in der Heimath die nöthigen Anregungen nicht, er kehrte nach Paris zurück, wo er bis zur Mitte des folgenden Jahres (1832) verblieb, theils mit Genrebildern, theils, wie aus Andeutungen hervorgeht, mit dem Plane beschäftigt, seines Bruders Werke im Kupferstiche zu veröffentlichen.[1])

Inzwischen war Leopold im Februar 1832 nach Venedig übergesiedelt, wohin er lebhaft den Bruder begehrte. Im Gemüthe verdüstert und täglich gequält von dem Mißerfolge seiner Arbeiten, hoffte er mit ihm wohl das fröhliche Dasein von ehedem wieder zu beginnen. Er schrieb darüber einem Freunde: „Ich erwarte meinen Bruder Aurel, der, wie ich hoffe, mir ein minder unglückliches Loos bringen wird, denn das meinige ist seit Langem ein wahrhaft beklagenswerthes."[2]) Und an Aurel: „Ich versichere Dich, lieber Aurel, daß ich hocherfreut sein werde, Ulrich hier zu sehen und daß ich Euch Beide auffordere, herzukommen. Man kann hier sparsam leben, ruhig arbeiten und dazu noch tausend interessante Anregungen finden. Ich fühle mich angezogen trotz der Lange-

---

[1]) Bibliothèque universelle, Bd. 41, pag. 561. Einige eigenhändige Versuche Aurels befinden sich noch im Besitze der Familie. Auch später, als Aurel mit seinem Bruder in Venedig weilte, hat er sich gelegentlich mit der Kupferstecherei befaßt. Feuillet de Conches, pag. 221.

[2]) Schreiben an M. Marcotte, d. d. Venedig, 30. November 1832. Feuillet de Conches, pag. 215.

weile, die mein Befinden mir verursacht und die Ihr wohl aus meinen Briefen herausgefühlt haben mögt. . . . Ich wünsche mir einige vertraute Genossen, auf deren Rathschläge und Freundschaft ich zählen kann, und somit mag es wohl nicht befremden, wenn ich einen Bruder dazu auffordere, mit dem ich gerne wieder zusammen lebte, und ich es ferner wünsche, daß ein guter und talentvoller Freund ihn begleite." [1]) — Endlich, im Februar des Jahres 1833, traf Aurel in Venedig ein und Leopold schien von Neuem aufzuleben.

III.

Hier trat Aurel eine völlig neue Welt entgegen; denn unter allen Städten Italiens ist es doch Venedig, das nächst Rom den höchsten Zauber der Originalität besitzt. Nirgends lebt voller die Erinnerung an eine mächtige Vergangenheit fort. Venedig hat wie Rom über Königreiche geherrscht und seine Macht eine Zeit lang in fernen Welttheilen geübt. Glänzend in orientalischer Pracht und wetteifernd im Edelsten, was die Kunst des Abendlandes schuf, haben sich beide Städte mit unsterblichen Denkmälern geschmückt. Für Rom und Venedig ist endlich die Zeit gekommen, die aller Macht und Herrlichkeit auf Erden harrt, aber unvergessen in märchenhafter Pracht ragen hier wie dort ihre Zeugen empor. Seit Jahrhunderten sind diese Städte ein Ziel der Künstler geblieben, gleich wunderbar durch das Erbe der Vergangenheit, wie durch den

[1]) Brief an die Seinigen, d. d. 15. October 1832. Bibl. univ., Bd. 41, pag. 576.

Einklang, in den die Natur mit jenen Schöpfungen tritt. Hat Rom seine Campagna, ein Wunder der Linien, so baut sich Venedig nicht minder stolz aus den Wogen der Adria empor, lautlos und dennoch belebt, voll Ernst und melancholischer Pracht, doch immerdar farbig verklärt durch die seltsam gebrochene Luft, welche den Lagunen entsteigt.

Kein Wunder, daß Aurel in solcher Umgebung mit Begeisterung sich wieder der früheren Richtung, der Architekturmalerei zuwandte. Seine ersten Werke zeigen noch einen starken Hang zum Genrehaften. So hat er einen venetianischen Fischer mit Frau und Kind gemalt und eine jener anmuthigen Scenen, die sich stündlich an den Brunnen Venedigs wiederholen, dann aber auch eine Ansicht des Canale Grande. Von da an siegte die alte Neigung wieder und mit der ganzen Kraft seines Willens und des ihm angeborenen Talentes wandte sich nun Robert demjenigen Denkmale zu, das seitdem sein Liebling, und das Urbild seiner gefeiertsten Schöpfungen geblieben ist.

„Wundersame Kirche! — schreibt ein Franzose über S. Marco — düster und doch voller Glanz, Alles ist Licht, aber ein Funkeln im Schatten. Uebergossen mit goldstrahlenden Ornamenten und geziert mit dem seltensten Gesteine, ist sie einer schmuckvollen Rüstung gleich, ihr Reichthum an Schildereien aber gemahnt an die Bilderfülle mittelalterlicher Pergamente. Legenden und Verse, vielsprachig und oftmals dunkel, verbinden sich im geheimnißvollen Dämmerlichte mit symbolischen Malereien. Tausend Erscheinungen: Apostel und Heilige, Engel und

Märtyrer schauen von den Wänden und Gewölben hernieder; es sind Gestalten von barbarischem Ansehen, die aber unverkennbar an ihre hohen Vorbilder, die Schöpfungen griechischer Plastik, erinnern."[1])

Unablässig begann jetzt Aurel die Marcuskirche zu studiren, und das war auch in der That kein geringes Unternehmen, denn S. Marco ist ein Denkmal, an dem seit dem XI. Jahrhunderte fast jedes Zeitalter etwas Erhebliches hinterlassen hat. Die Venetianer schienen ihre Dogenkirche als die Schatzkammer der Republik zu betrachten, der sie das Seltenste und Kostbarste einverleibten, was Krieg und friedlicher Erwerb ihnen verschafften. Von dem Neronischen Viergespanne angefangen und den ältesten Erzeugnissen byzantinischer Plastik bis hinunter in die Zeit der Spätrenaissance sind hier die besten Erzeugnisse aus allen Epochen der abendländischen und orientalischen Kunst vereinigt. Dazu denke man sich die vielgestaltige Anlage des Ganzen, die Pracht der Farben und die Auswahl herrlicher Durchblicke, die auf Schritt und Tritt das Auge überraschen, die Aufzüge endlich und die pomphaften Ceremonien, welche zeitweilig diese Räume beleben, und man lernt verstehen, welch ein endloses Feld sich für den Künstler eröffnete. In der That ist die Zahl der Studien, welche Robert während eines dreimaligen Aufenthaltes in Venedig gesammelt hat, eine ganz erstaunliche. Abgesehen von den vielen Skizzen, welche die verschiedenen Ansichten des Inneren zwar farbig, aber nur in der allgemeinen

[1]) Bibliothèque universelle, Bd. 45, pag. 506.

Stimmung wiedergeben, ist die Zahl der Einzelnaufnahmen Legion. Da ist jedes Detail berücksichtigt, die entfernteste Gliederung, die nur ein bewaffnetes Auge erspäht, auf's Genaueste untersucht und wiedergegeben. Andere Dinge, wie die Apostelstatuen auf dem Lettner, sind von verschiedenen Standpunkten gezeichnet, endlich ganze Bücher vorhanden, die nichts als Mosaiken und Zierglieder enthalten, und alle diese Dinge mit einer Liebe und Hingebung gezeichnet, die man heutzutage wohl an Archäologen gewohnt ist. Auch die Zahl der Bilder, die Aurel in der Folge ausgeführt hat, ist eine stattliche; zweiundzwanzig Male findet sich S. Marco in dem Verzeichnisse seiner Werke erwähnt,[1]) darunter nennt das Inventar 14 Interieurs der Kirche selbst, zum Theil von verschiedenen Standpunkten aufgenommen, vier Ansichten des Baptisteriums und zwei gleichfalls innere Veduten der Kapelle S. Zeno. Was diese Arbeiten ohne Ausnahme kennzeichnet, das ist der rührende Fleiß, der keine Opfer und keine Mühe scheute, um das Ganze bis in's Einzelnste zu durchdringen. Dazu kommt die dem Meister eigenthümliche Begabung für die Interieurmalerei überhaupt, die stets glückliche Wahl des Standpunktes, die tadellose Kenntniß der Linear- und Luftperspective, so daß man förmlich die Luftsäule zu erkennen glaubt, welche ferner stehende Gestalten und Gegenstände dem Auge entrückt. Stets endlich weiß Robert den Beschauer in eine dem Gegenstande entsprechende Stimmung zu versetzen, die bald in der Beleuchtung, bald

[1]) Vergl. den Anhang zum Neujahrsblatte der Künstlergesellschaft in Zürich für 1874.

in einer mehr oder weniger ausführlichen Staffage ihren Ausdruck erhält.

Mit Aurels erstem Aufenthalte in Venedig fieng die Zeit seiner Vollkraft an, ein Gelingen in Allem, was der Künstler unternahm. Eines ganz besonderen Erfolges scheint sich Aurel Anfangs 1835 erfreut zu haben. „Welch ein Glück — schrieb damals Leopold — daß Aurel nun seine Früchte erntet. Welch ein Vergnügen für die Unserigen und wie froh ist er; er war so erregt, daß er die ganze Nacht nicht geschlafen hat" — und dann: „ich komme auf Aurels Gemälde zurück. Dieser gute Delécluzes! ich könnte ihn umarmen wegen des Artikels, den er darüber geschrieben hat."[1])

Dieses Glück war von kurzer Dauer. Eine zehrende Schwermuth hatte sich des armen Leopolds bemächtigt. Erfolglos blieben die Anstrengungen seiner Freunde, welche dahin zielten, ihn zu zerstreuen, vergeblich die Ruhe und die wohlwollende Nüchternheit, zu der sich Aurel, trotz der eigenen Qualen, unablässig ermannte. „Der gute Marcotte," meinte er einmal, als dieser tröstend auf Leopolds Klagen geantwortet hatte, „macht sich viel um Deinen Zustand zu schaffen, und doch scheint mir, daß wer ißt, wer trinkt und arbeitet wie Du, so unglücklich nicht sein kann; Du solltest das Deinem Freunde sagen."[2]) Zu Anfang seines venetianischen Aufenthaltes hatte sich Leopold noch öfters in größeren Kreisen bewegt, bald aber sich gänzlich zurückge-

[1]) Brief an Herrn Marcotte, d. d. Venedig 15. März 1835. Feuillet de Conches, pag. 246 u. ff.

[2]) Bibliothèque universelle, Bd. 42, pag. 66.

zogen. Sein Umgang beschränkte sich in der Folge auf den Verkehr mit wenigen Vertrauten und seinem Bruder, der, wie ehedem, in gemeinsamer Arbeit bei dem Unglücklichen weilte.

Man kann sich den Zustand vergegenwärtigen, in dem sich Aurel während dieser Zeit befand: erfüllt vom tiefsten Weh, unfähig den Bruder zu retten und dennoch verpflichtet, bald scherzend, bald mahnend den Muth zu heben, sah er unaufhaltsam das Verhängniß sich nahen. Am 20. März 1835, auf den Tag zehn Jahre nachdem ein gewaltsamer Tod den Bruder Alfred ihm geraubt hatte, fanden auch Leopolds Leiden in einer Katastrophe ihr Ende. Den ganzen Schmerz und das Entsetzen über den grauenhaft jähen Schlag hat Aurel in einem Briefe ausgedrückt, den er dem treuesten Freunde, Herrn Marcotte, schrieb. Aber ebenso deutlich spricht sich die Liebe aus, die er dem Bruder wahrte, der standhafte Muth und die unbegrenzte Gottergebung, mit der sich Aurel in das Unvermeidliche fügte.[1])

Nicht länger wollte Aurel an einem Orte weilen, an den sich für ihn so traurige Erinnerungen knüpften. Er begab sich zunächst in die Heimath zurück, wo er bis zum folgenden Jahre in stiller Zurückgezogenheit weilte, hauptsächlich damit beschäftigt, eine Anzahl von Werken des Bruders zu sammeln, die in Neuchâtel ausgestellt werden sollten. Man beabsichtigte dort, aus dem Ertrage dieser Ausstellung dem Verstorbenen ein Denkmal zu stiften,

[1]) Feuillet de Conches, pag. 259 u. ff. Bibl. univ., Bd. 42, pag. 83 u. ff.

womit sich Aurel indessen nicht einverstanden erklärte. Die Summe blieb somit unverwendet, bis sie im Jahre 1864, zur Gründung des Leopold Robert-Museums in Neuchâtel bestimmt, das Andenken des edlen Meisters in schönster Weise verewigen half.

Die nun folgende Zeit im Leben Aurels entzieht sich einer eingehenden Besprechung. Wie zahlreich die Werke und wie häufig die Reisen sind, die inzwischen unternommen wurden, die Nachrichten fehlen, um ein Bild dieser rührigen Epoche zu gestalten. Zunächst, so scheint es, waren es die pietätvollen Erinnerungen an den Bruder, welche seine ganze Thätigkeit bestimmten, denn aus der Zeit seines zweiten Pariser Aufenthaltes in den Jahren 1836 und 1837 sind nur Copien nach Leopolds Hauptwerken verzeichnet: die Schnitter, das Fest der Madonna del Arco und Leopolds letzte Composition, die Fischer von Chiozza; außerdem nennt das Verzeichniß eine Wiederholung von Aurels früherem Bilde, dem Atelier seines Bruders. Dann im Juni des Jahres 1838, entschloß sich der Meister, nach Italien zurückzukehren und zwar nach seinem „geliebten Venedig," wo er mit Unterbrechung eines einzigen Jahres bis 1843 verblieb. Aus dieser Epoche stammen seine reifsten und glänzendsten Arbeiten, vorwiegend architektonische Bilder, die ihm mehr und mehr die Gunst der höchsten Kreise verschafften. Zu den anmuthigsten dieser Leistungen gehört wohl eine innere Ansicht des Baptisteriums von S. Marco in der Nationalgallerie zu Berlin. Der kleine Raum ist matt beleuchtet, aber wunderbar farbig in dem Glanze kunstvoller Mosaiken, welche die Wölbung,

die Wände und den Fußboden schmücken. In der Mitte steht der Taufbrunnen, an dem sich eben die heilige Ceremonie vollzieht. Ein Priester, von seinen Gehilfen umgeben, segnet mit feierlicher Amtsmiene das Wasser, durch welches der Täufling geweiht werden soll. Daneben stehen die Zeugen und eine prächtige Venetianerin, welche das glänzend umhüllte Kindlein dem Priester übergeben wird. Andere Hauptwerke aus dieser Epoche sind eine Ansicht des Chores von S. Marco, die er im Auftrage des nachmaligen Königs Friedrich Wilhelm IV. von Preußen malte, ein Interieur derselben Kirche mit einer Procession, jetzt im Museum von Neuchâtel, endlich ein Gemälde, das wieder einmal das Erwachen seiner früheren Neigung für das Genrehafte bezeugt. Dieses letztere Bild, von dem sich eine Wiederholung im Besitze der Familie befindet, zeigt eine Barke von Chiozza, belebt von malerischen Gestalten, die sich in mannigfachen Beschäftigungen zur Abfahrt rüsten. Dahinter sieht man die mächtigen Formen des Dogenpalastes und die ferne Piazzetta.

IV.

Im Jahre 1843 kehrte Robert zum bleibenden Aufenthalte in die Schweiz zurück. Reiche Erfahrungen hatte er während des Wanderlebens gesammelt und durch seine Werke den Ruf in weiten Kreisen erworben. Nunmehr begann eine neue Epoche in des Künstlers Leben, eine Wirksamkeit, die nicht weniger fruchtbar als die bisherige war, aber noch glücklicher wurde durch den Halt, den ein festes Dasein und der Besitz einer theueren Familie dem

Strebenden verliehen. Schon bald nach seiner Rückkehr hatte Robert den Ehebund geschlossen. Seinen Wohnsitz wählte er zunächst in Biel, dann im Jahre 1853 bezog er das Ried, ein ländliches Besitzthum, das noch heute den Hinterbliebenen gehört. Still und glücklich lebte er von da an seinem Berufe und der Familie, unermüdlich in der Arbeit und treu besorgt für das Haus, in welchem drei Kinder, zwei Söhne und eine Tochter, zur Freude der Eltern aufwuchsen.

Für seine Arbeiten hatte sich Robert während des langjährigen Aufenthaltes in Italien eine Fülle von Studien gesammelt, die ihm reiche Anregungen und für sein Lieblingsthema, die Marcuskirche ein geradezu ausreichendes Material von Hülfsmitteln boten. Auch figürliche Compositionen kommen unter den Werken dieser letzten Epoche vor: zwei Genrebilder von 1846, einen Lautenspieler auf Ischia und zwei venetianische Fischer darstellend. Das erste Bild ist von außerordentlicher Weichheit der Stimmung, zart und goldig gemalt, es erinnert an Leopolds Weise und zählt unstreitig zu den besten Leistungen, die aus Aurels Atelier hervorgegangen sind. Ein drittes Werk vom Jahre 1851, das sich, wie die vorigen, im Privatbesitze zu Zürich befindet, stellt den Raub der Seminaristen von Terracina dar, ein Ereigniß, das sich im Jahre 1829 zutrug und worüber Aurel in einem Briefe Folgendes meldet: „Als ich 1829 auf dem Schauplatze dieser Scene malte, unterhielt ich mich öfters mit den ab- und zugehenden Priestern, deren einer Balzani, Bruder eines mir bekannten Malers, den Hergang ausführlich schilderte. Er

hatte als Seminarist die Schreckensscene mit erlebt, aber, vom Glücke begünstigt, die Flucht ergriffen und die Stadt in Alarm gerufen, leider zu spät. Als die Hülfe kam, waren die Räuber verschwunden und mit ihnen eine Anzahl Seminaristen, deren Befreiung mit schweren Summen erkauft werden mußte. Diese Erzählung hat mich veranlaßt, das Bild zu malen, für welches ich bald darauf die nöthigen Studien begann . . . . vielleicht der letzte Gruß an mein theures Italien, meine künstlerische Heimat!"

Die Seminaristen von Terracina waren, wie Aurel geahnt hatte, die letzte Composition, zu der ihn die Erinnerung an italienische Erlebnisse begeisterte. Im Grunde genommen ist es eine unerquickliche Leistung, schon des Gegenstandes wegen, der zudem in spröder Unmittelbarkeit wiedergegeben ist. Das Bild ist in mäßigen Dimensionen angelegt, und führt uns den Schluß der wilden Scene vor Augen. Unter dem Thorbogen liegt der greise Vorsteher zu Boden gestreckt. Vor ihm erblickt man zwei Räuber, die im Rückzuge begriffen sind, der Eine ringt mit einem Knaben, der den Sterbenden nicht verlassen will, der Andere blickt gefühllos zurück und birgt die Waffe, mit der er dem Opfer den Todesstoß versetzte. Tiefer, um die Ecke biegend, treiben Briganten die widerstrebenden Jünglinge fort, im Angesichte der Stadt, die friedlich im Abendroth über Meer und Ferne sich aufbaut.

Neben solchen Compositionen und Copien, die Aurel nach Werken seines Bruders ausführte, bilden die Porträte, ein Zweig der Malerei, den Robert früher nur des Studiums halber gepflegt hatte, die Mehrzahl der aus

der letzten Epoche stammenden Werke. Er schrieb darüber im Jahre 1851: „Ich bin gegenwärtig beauftragt, mehrere Bildnisse zu malen, wiewohl diese Beschäftigung nicht immer so classisch ist, wie man es wünscht. Indessen ist das Studium der Natur immer nützlich und anziehend, auch genießt man dabei mitunter eine angenehme Gesellschaft; mit einem Worte, ich betrachte diese Arbeit als eine willkommene Abwechselung, so lange ich nicht etwas Wichtigeres versäume."[1]) Die Zahl der Bildnisse, welche Aurel hinterlassen hat, ist in der That eine sehr große; seit dem Jahre 1843 werden in dem Verzeichnisse seiner Arbeiten deren mehr als hundert erwähnt, doch sind sie nicht eben die gelungensten seiner Schöpfungen. Sie leiden, soweit aus einzelnen Proben ein Rückschluß auf die Menge gestattet ist, an einer gewissen Härte der Zeichnung, wozu sich in der Regel eine helle Buntheit der Töne gesellt. Man vermißt endlich die Zartheit der Uebergänge und jene Weichheit der Formen, die für solche Werke unerläßlich sind und deren Mangel doppelt bedauern läßt, daß so häufige Forderungen den Meister aus einem Gebiete entfernten, auf dem er erfolgreicher und ohne Zweifel auch freudiger gearbeitet haben würde. Bezeichnend ist es denn auch, wie er in späteren Werken nicht selten auf farbige Wirkung verzichtete; ein großer Theil seiner letzten Porträte sind einfach grau in Grau gemalt.

Es ist begreiflich, daß bei einer solchen Thätigkeit die Phantasie und die Kraft des Künstlers auf die Dauer

[1]) Brief an Herrn Stadtrath Meyer-Rahn in Zürich, d. d. 11. November 1851.

sich erschöpft haben würden, hätten nicht zeitweilige Zerstreuungen und die Entfernung von Haus und Hof ihm neue Anregungen gebracht. Der Meister war sich dessen auch wohl bewußt, denn öfters pflegte er Freunden zu klagen, wie schwierig es sei, in der Heimath die ihm entsprechenden Motive zu finden. Erst jenseits der Alpen wurde ihm noch einmal die Freude zu Theil, eine Sammlung von Studien zu erwerben, die seinem Schaffen einen neuen Aufschwung verliehen. Dieser Anlaß bot sich auf einer Reise dar, die Robert im Jahre 1848 in Gesellschaft eines neuenburgischen Kunstfreundes, des Herrn Eduard von Pourtalès nach dem Tessin unternahm. Dort lernte er in Lugano die Sakristei von S. Maria degli Angeli kennen, die von da an zu den Lieblingsmotiven des Meisters gehörte. Damals ist dieser Raum noch ein wohlerhaltenes Interieur gewesen, farbenreich und heimlich beleuchtet vom warmen Sonnenlichte, das grün gebrochen durch die Fenster strahlte. Fünfmal hat Aurel diesen Gegenstand wiederholt, von dem die Originalskizze nebst Zeichnungen des Kreuzganges und einer Ansicht der Stadt von S. Lorenzo aus in den Besitz des neuenburgischen Kunstvereines gelangte.

Im Jahre 1869 unternahm Robert eine zweite Studienreise, diesmal nach dem Norden, und Freiburg im Breisgau war sein Ziel. Freunde hatten ihm öfters von den Schönheiten des dortigen Münsters berichtet, und Robert, der auch einmal die Lust verspürte, sich an einem deutschen Interieur zu versuchen, entschloß sich, den Ermuthigungen zu folgen. Mehrere Wochen brachte er in der alten Reichsstadt zu, deren Münster er gründlich studirte, aber ohne

Lust und ohne den Drang, der ihn jenseits der Alpen beseelte. Dem Auge, das sich so lange an den gewichtigen Formen und dem farbigen Prunke italienischer Binnenräume geweidet hatte, sagte die Gebundenheit des gothischen Stiles nicht zu; er blieb ihm fremd, und Aurel war nicht im Stande, jenen Bau, wie sehr ihn die Schönheit einzelner Theile fesselte, in einem lebensvollen, seinen früheren Werken ebenbürtigen Bilde zu verewigen.

Besser sagten dem Künstler die kleineren Fahrten zu, welche ihm die Bekanntschaft mit den Schweizer Städten und ihren Bewohnern verschafften. Basel und Zürich scheint Robert mit Vorliebe besucht zu haben. Von hier aus schrieb er im Jahre 1850: „Zürich bietet einen fröhlichen, entzückenden Aufenthalt, seine Bewohner gefallen mir, und ich weiß nicht, ob ich Basel oder Zürich den Vorzug geben soll," und neun Jahre später: „Gestern habe ich angefangen, in der Bibliothek zu zeichnen. Zur Stunde vermag ich noch nicht zu beurtheilen, welchen Eindruck mein Motiv als Gemälde ausüben wird. Inzwischen aber habe ich vollauf Gelegenheit, die vielseitigen Hülfsmittel kennen zu lernen, welche hier geboten sind. Menschen und Dinge, Alles ist geordnet, reinlich und wohlgepflegt; Alles zeugt von Behäbigkeit und Wohlbefinden, und daneben herrscht Streben, Arbeit und ein hoher Grad von intellectueller Entwickelung, Sinn für das Gute und Schöne; kurz hier lebt man wieder auf!"

Eine Innenansicht der Wasserkirche, die Robert während eines späteren Aufenthaltes in Zürich gemalt hat, wird jetzt noch von der Familie bewahrt. Man kann dieses

Bild zu Aurels vollendetsten Leistungen zählen, denn es ist ebenso bedeutend durch seine coloristische Wirkung, wie als Beleg für die ungeschwächte Kraft des Meisters in der Besiegung ungewöhnlicher perspectivischer Schwierigkeiten.

Und glücklich wie Robert's künstlerische Laufbahn war auch sein Dasein im häuslichen Kreise. Man muß Zeuge dieses Familienlebens gewesen sein, um zu verstehen, wie der Künstler, welcher Jahrzehnte im Getriebe der Welt und in den Brennpunkten geistigen Schaffens verbracht hatte, auch in der späteren Zurückgezogenheit so frisch und angeregt sich fühlen konnte. Ernst und Frohmuth, ein warmes Interesse am Idealen und stilles Walten für Haus und Familie waren hier in seltenem Einklange zu finden.

Die Hauptbedingungen dieses Glückes lagen freilich in Robert selbst, in seinem zufriedenen und bescheidenen Wesen, das keine Bedürfnisse kannte, als diejenigen, welche Leib und Seele gesund und den Menschen in dem Streben nach dem Höchsten erhalten. „Was bedürfen wir mehr — schrieb er einmal — um glücklich zu sein, als Ordnung, Arbeit und Mäßigung im Hinblicke auf Gott. Wohl hat jeder Tag seine Plage, aber wir fühlen uns über das Zeitliche erhaben und Gott genähert, wenn der Sinn für's Schöne und Gute und das Streben nach Vollendung unser Thun beseelt" — oder: „worin besteht denn das Glück? Dieser Begriff ist ein sehr relativer; für den Einen bedeutet es dies, für Jenen etwas Anderes, für die aber, welche nach dem Höchsten trachten, genügen zwei Hauptbedingungen zur Erfüllung desselben: die Liebe zu Gott und dem Nächsten. Auf diesem Grunde soll das Heil,

welches uns der Erlöser erwarb, das Ziel unserer beständigen und berechtigtsten Wünsche, der Gegenstand unserer inständigsten Bitten sein. Die Hauptsache besteht darin, seine Pflichten, seine geistigen und materiellen Kräfte in gegenseitigen Einklang zu bringen. Wo dieser Einklang fehlt, da sehe ich nur Unordnung und Inconsequenz, denn man soll stets nach einem Leben trachten, welches Dauer verspricht, und gefährlich ist es, in's Weite zu gewinnen, was man an Tiefe verliert."

Diese maßvolle Bestimmtheit im Hinblicke auf die Grundbedingungen des inneren Friedens gab sich auch da zu erkennen, wo Robert Andersdenkenden gegenüber stund. So schrieb er von La Chaux-de-Fonds im Januar 1851: „Was mich betrifft, so finde ich in der heiligen Schrift eine Menge von Wahrheiten, mit denen Jeder im Einverständnisse sein kann, und ich bin sicher, daß unser guter, himmlischer Vater nicht gerne sieht, wie Katholiken und Protestanten sich nicht mit einander vertragen und das Zerwürfniß selbst in's familiäre Leben hinübergreift. Mir scheint, dies sei dem Wesen und dem Geiste des Christenthums zuwider und dem Vorbilde entgegen, das wir Alle in der unendlichen Güte, dem grenzenlosen Erbarmen und der nachsichtigen Geduld unseres Gottes und Heilandes schauen. Trachten wir also, uns nicht in diese fruchtlosen Theorien zu verlieren, sondern vielmehr die positiven Aufgaben in's Auge zu fassen, welche Gott selbst uns gestellt hat."

Diesem frommen Sinne entsprechen die Züge wahrhaft kindlicher Bescheidenheit, die aus seinem praktischen

Leben überliefert sind. Ganz abgesehen davon, daß die geringen Forderungen, die er für seine Arbeiten stellte, in der Regel eine Zulage von Seiten taktvoller Besteller zur Folge hatten,[1]) war für ihn die Kunst der Gegenstand einer fortwährenden Selbstkritik. So schrieb er aus Zürich im Jahre 1850 die folgende Stelle: „Heute, Sonntags, erster Besuch in der Kunstausstellung, die sehr zahlreich beschickt ist. Die Bilder Anderer kommen mir immer prächtig vor, die meinigen abscheulich (détestables), wahrhaftig, ich schäme mich ordentlich" — und zwölf Jahre später: „Ich flehe viel zu Gott um seinen mächtigen Schutz für Euch, die Ihr mein Theuerstes seid, und wenn ich bescheidene Erfolge wünsche, so geschieht dies in der Hoffnung, daß sie meiner Familie zu Gute kommen. Sollten sie mir aber nicht beschieden sein, so weiß ich, daß der gute Vater sie nicht für nützlich erachtet und daß wir uns vielmehr beschränken und das Zutrauen mäßigen sollen, das man nur zu oft auf seine eigenen Kräfte setzt. Haben wir gethan, was wir konnten und sollten, so laßt uns mit Vertrauen gewärtigen, was Der verfügt, von dem allein das wahrhaft Gute kommt." Ohne Rücksicht auf die vorhergegangene Arbeit und Mühe pflegte Robert ganze Parthien aus seinen Bildern herauszukratzen, über welche ihm zweifelhafte Urtheile abgegeben worden waren, und wenn man ihn fragte, wie er doch nur im Stande sei, die wunderbaren Feinheiten der Luftperspective herauszubringen, gab er zur Antwort: „Ich male eben, was ich sehe." Aehnlich sprach

[1]) Es erinnert dies an die Weise seines Bruders. Vergl. Feuillet de Conches, pag. 62, N. 1.

er sich 1870 in einem an seinen Sohn, den Maler Paul Robert gerichteten Briefe aus: „Was mich betrifft, so muß ich aufrichtig gestehen, daß ich mich befriedigt und geschmeichelt fühle bei dem Gedanken, daß ein Bildchen, dessen Verkauf für Fr. 240 an den Vicomte de la Ferronays, Sohn des französischen Gesandten, mich vor vierzig Jahren glücklich machte, meinem Bruder zugeschrieben und für Fr. 6300 losgeschlagen worden ist!!! Und nun, lieber Freund, was ist die Moral von dieser Geschichte? Ich habe, damals noch ein Klexer (rapin), anspruchslos, einfach und ohne Hochmuth alle Parthien dieses Bildchens nach der Natur gemacht."

Durch Alles hindurch geht endlich ein Zug der hingebendsten Verehrung und Liebe, die er für seinen Bruder Leopold Robert bewahrte. Pflegte er die eigenen Studien als namenlose Blätter in einem Stoße von Mappen zu häufen und auf die oft wiederholte Bitte um Beglaubigung seiner Meisterschaft zu erwiedern, daß er lieber ein neues Bild beginnen wolle, so unterließ er es nicht, die bescheidensten Skizzen seines Bruders zu chiffriren und die Autorschaft des Künstlers durch seine Unterschrift zu bezeugen. Im Februar des Jahres 1867 schrieb er seinem Sohne: „Im Ried legt man die Hände nicht in den Schooß, ich versichere Dich. Ich habe auf dem Bilde des Improvisators (eine Copie nach Leopolds berühmtem Gemälde) den Himmel, den Grund und die Gruppe zur Rechten gemalt. Wenn die Luft, mit der ich arbeite, eine Gewähr des Erfolges bietet, so muß es prächtig werden!! Ich fühle mich wieder in meinem Elemente, meiner theuren Malerei!...

Mein liebes Italien! . . . Erinnerungen an meine Jugend! meinen Bruder! Du, lieber Paul, der Du auch Deinen älteren Bruder liebst, wirst verstehen, wie sehr ich den meinen liebte, zumal wenn Du denkst, wie viel er für mich und für uns Alle war, und die Bande kennst, welche die Kunst zwischen Wesen knüpft, die sich ohnedies schon verehren. Auch hier hat das theure Blut eines Opfers segensreiche Früchte gestiftet und Gott hat es verstanden, das Schlimme zum Guten zu wenden. Verharren wir deshalb im Vertrauen auf Ihn, aber vergessen wir nie die Tugenden und die Verdienste derer, welche vor uns waren, und bestreben wir uns, ihnen hierin nachzueifern."

Im äußeren Verkehre war Aurel der liebenswürdigste Gesellschafter. Mit einem ruhigen, oft schüchternen Wesen verband er sichere Formen, eine Beweglichkeit und einen geselligen Takt, der in Allem die fein angelegte Natur und die Gewohnheit der besten Gesellschaft verrieth. Wie einfach das häusliche Leben blieb, so behaglich und willkommen fühlte sich Jeder, der den kleinen, freundlichen Mann in seinem Heim besuchte. „Wir stören?" meinten Freunde einmal, die ihn mitten in der Heuernte überraschten. „Nicht im Mindesten," versicherte der Greis, „mir bleibt das Departement der schönen Künste und des Inneren, die ländlichen Beschäftigungen sind Sache meiner Frau, über welche sie die Leitung und die Verantwortlichkeit übernimmt, während ich nur bei besonderen Anlässen einmal Hand an's Werk lege. Ich bin immer froh, von der Staffelei hinweg zu kommen, denn der Anlaß findet sich nicht allzu oft, über Dinge zu plaudern, welche ich

liebe; wir sind hier ein wenig abseits von dem Getriebe der Welt. Also nochmals, seien Sie herzlich willkommen!" Die Freunde traten ein und es entwickelte sich alsobald jene anmuthige Geselligkeit, von der L. Favre eine poetische Schilderung hinterlassen hat.[1]) Des Bruders Werke waren gewöhnlich die ersten, welche Aurel zu zeigen pflegte, während die eigenen Bilder, etwa die Copien nach Leopold ausgenommen, im Hintergrunde blieben. Kam weiter die Rede auf Italien, so strahlte sein Angesicht vor Freude und der Greis wurde plötzlich zum begeisterten Erzähler, der mit fesselnder Anschaulichkeit seine Erlebnisse in dem Wunderlande zu schildern begann. So erzählt seine Tochter, wie er einst in Folge einer Landparthie erschöpft und krank im Bette lag. Plötzlich vernahm er die fernen Klänge einer ihm wohl bekannten Musik. Was ist das? fragte Aurel stürmisch. Dann kleidete er sich hastig an und eilte zur Pforte hinaus, um den überraschten Pifferari ein herzliches „buon giorno, entrate, entrate!" zuzurufen. Robert war geheilt; mit Freudenthränen lauschte er den Tönen und sah er der Tarantella zu, welche die überraschten Fremdlinge vor ihm aufführten. Die Erinnerung an diesen Vorfall hat ihn später zu einem Bilde veranlaßt, welches sich im Besitze des Herrn Ed. Perret-Gentil in Biel befindet. Es stellt das Innere eines Treppenhauses zu Freiburg im Breisgau dar, wo eine gutmüthige Markgräflerin den müden Pifferari regalirt. Auch der Verfasser ist einmal Zeuge der Begeisterung gewesen, welche in Robert die Erinnerung an

[1]) L. Favre. Une visite à Aurèle Robert. Bibliothèque universelle, Bd. 45, Novbr. 1872, pag. 492 u. ff.

Italien entzündete. Auf einem Ausfluge nach Büren im Jahre 1869 hatte ihn der damals noch rüstige Greis begleitet. Gemächlich schlendernd kamen die Wanderer auf Italien zu sprechen. „Parlate italiano?" fragte Robert seinen Begleiter. „Un poco, Signore, tanto per far quattro chiacchiere." Nun hätte man den alten Herrn sehen sollen, wie er plötzlich in die heiterste Laune überschlug und nimmer müde wurde, begann der Begleiter zu stocken, in eleganten Formen die Unterhaltung wieder aufzunehmen.

Auch für die Jugend hatte Aurel eine begeisterte Liebe. Noch in hohen Jahren pflegte er mit seinen Kindern größere Parthien zu machen, deren eine fast schlimm geendet hätte. Papa — schreibt seine Tochter — hatte die größte Lust am jungen Volke, dessen frohmüthiges und rückhaltloses Wesen er liebte. In solcher Umgebung pflegte er still vergnügt, mit Wohlwollen und lächelnder Miene den Scherzen zu lauschen. Manchmal aber kam es auch vor, daß er sich von dem allgemeinen Jubel mit hinreißen ließ und dann erfreute er das Völklein ebenso sehr, als ihn dasselbe ergötzte. So schloß er sich gerne einer Gesellschaft an, welche alljährlich ein oder zwei Mal den Bötzingerberg bestieg. Er unterhielt sich prächtig und lachte wie die Jungen bei dem ländlichen Mahle, das auf Kohlblättern oder Papier servirt und mit „chinesischen Bestecken" verzehrt wurde. Behende erkletterte er die große Buche, wo 22 Personen ihre Siesta halten konnten. Er betheiligte sich an den Spielen, selbst an dem „Capitaine partez," einer Uebung, die gute Beine verlangte.

Einmal nach dem anderen wollte er mit einer Sippschaft junger Leute rivalisiren, und dabei ereiferte er sich dermaßen, daß die Kniee den Dienst versagten und er empfindliche Schmerzen verspürte. Nichts destoweniger suchte er uns neuerdings zum Spiele anzufeuern und selbst auf dem Heimwege, als er den Arm des Sohnes verlangte, sprach der Vater mit Lust von dem herrlichen Tage, freilich nicht ohne die Mahnung beizufügen, daß schließlich in Allem die Weisheit sich lohne. Tags darauf lag er tief im Bette, krank und niedergeschlagen, weil er sich zu einer langen Unthätigkeit verurtheilt wähnte. — Wie dann aber, und zwar noch selbigen Tages, die Heilung erfolgte, haben wir oben gelesen.

Neben der ungeschwächten Kraft, die Aurel bis in sein hohes Alter bewahrte, trug die hoffnungsvolle Entwickelung seiner Kinder ebenso viel dazu bei, ihm den Lebensabend zu verklären. Der Erstgeborene, Aurel, hatte seine Examina glücklich bestanden und zunächst als Vicar das Amt eines Seelsorgers angetreten. Von dem zweiten Sohne schrieb Robert im October 1861: „Wenn Paul in seinem Wunsche beharrt, ein Künstler zu werden, so wird mir das einen neuen Aufschwung verleihen.“ [1]) Dieses Glück sollte Robert in der That erleben. Aus den Neigungen der Kindheit erstarkte ein reiches Talent, dessen Leitung und Ausbildung dem Vater eine der glücklichsten Aufgaben war. Auch später war Robert unermüdlich, dem in der Fremde Weilenden die Pfade zur Tüchtigkeit und

[1]) Brief an Herrn Meyer-Rahn in Zürich.

Meisterschaft zu zeigen. Viele Briefe legen ein beredtes Zeugniß von dem innigen Verkehre ab, welcher den Vater mit seinem fernen Sohne verband. „Was läßt sich mit einem unreinen Wesen vergleichen? — lautete einmal die väterliche Ermahnung — Ein unreiner Jüngling ist einem Tinten- oder Oelflecke, oder einer vergifteten Quelle zu vergleichen. Sollten aber unwahrscheinlicher Weise einmal Körper und Geist von den Folgen des Lasters nicht betroffen werden, so wird um so sicherer das Gewissen befleckt, und dann bleibt nur die Buße, die Besserung und das Blut unseres Heilandes zur Reinigung übrig!“ ... „Gewiß, die Arbeit ist, zumal in der Einsamkeit, eine ungeheure Hülfsquelle; aber man muß es verstehen, sie durch Gedanken zu veredeln, denn, wohlverstanden, die bloße Handarbeit reicht noch lange nicht hin, den Geist vollauf zu beschäftigen und, hat das Böse einmal in uns Platz gegriffen, so fühlt man sich leicht sehr unglücklich, selbst unter verhältnißmäßig günstigen Umständen“ — oder: „Kann man sich von heute auf morgen von einem Laster befreien? Ja, mit Hülfe Gottes und einem festen Entschlusse. Die Aufgabe des Vaters ist in solchem Falle eine sehr delicate. Ein Schleier soll stets das Schlimme verhüllen, und dennoch, schweigt man, so kann ein Jüngling ohne Vorwissen fehlen. Wenn aber ein liebender und erfahrener Vater dem Sohne die Gefahren enthüllt, und wenn der Sohn auf ihn hören will, so kann auch dies von großem Gewinne sein. Die Kraft ist das Leben — ein saftloser Baum und ein Mensch ohne Kraft sind wie eine Glocke ohne Klöppel. Der Mensch ist wohl

da, aber willenlos stumpf, kränklich, traurig, unzufrieden grübelnd, und von hundert verführerischen Dingen belagert. Stets zwischen Reue und Begierde schwankend, ist er in fortwährendem Kampfe begriffen, in dem er unterliegt, wenn nicht ein starker, männlicher und nachhaltiger Entschluß ihn zum Siege führt. Wenn der Körper und sobald er das Laster erträgt, so wird der Geist und der Verstand und in allen Fällen die Seele darunter leiden. Ein ungeordnetes, kränkelndes Wesen ist die unabwendbare Folge, ein frühes Alter und — alle Zeit dahin, die man besser verwendet haben würde! Endlich, welche schändlichen Fesseln, von denen der Geist sich nie wieder befreit! Ich zeige Dir, theurer Freund, den Abgrund, die Tiefe; laß Dich nie da hinunter reißen!"

Daneben wird strenge Arbeit dringend empfohlen: „Das will nichts heißen, auf den Lorbeeren zu ruhen und in griechische oder lateinische Dichter vertieft auf einem guten Sopha zu sitzen. Bei dem jetzigen Kriegslärm fühlt man vielmehr doppelt, wie unser irdisches Glück nur an einem Faden hängt und wie wir eben jetzt von einem Tage auf den anderen veranlaßt werden könnten, unsere ganze Willenskraft zusammenzuraffen. Es ist daher unendlich wichtig, daß man seine Energie nicht von der Sorglosigkeit überwuchern lasse." [1])

Endlich fehlt es auch nicht an zahlreichen Aeußerungen über das gemeinsame Gebiet, die Kunst. Paul wünschte des Vaters Ansichten über das Studium der

[1]) Brief vom 28. April 1867.

Draperie und den Gebrauch der Gliederpuppe zu vernehmen. „Aus eigener Erfahrung — antwortete Robert — kann ich Dir wenig sagen, denn ich habe mich der Gliederpuppe nur für zwei kleine Bilder bedient, die ich von 1831 auf 1832 in Paris gemalt. Dagegen will ich Dir von den Erfahrungen Deines Onkels Leopold berichten, der keine Ausgabe scheute, welche seine Arbeiten zu fördern verhieß, aber trotzdem nie eine Gliederpuppe kaufen wollte, weil er dergleichen für einfältiges Zeug hielt. Es war dies sein eigener Ausdruck, um den ungeheuren Abstand zu bezeichnen, den er zwischen einem natürlichen Faltenwurfe und den gekünstelten Draperien erkannte, an denen man so lange herumzupft, ohne die Gewißheit zu erlangen, daß sie wirklich der Natur entsprechen. Der Historienmaler Schnetz, ein Freund meines Bruders, besaß in Rom einen Mannequin, den er Leopold zuweilen lieh. Allein ich beobachtete, wie er die Gewandung der Tänzerin im Vordergrunde der „Madonna del Arco," die erst mühsam nach der Gliederpuppe gemalt worden war, heruntergekratzt und durch eine ungleich vortheilhaftere nach der Natur studirte Draperie ersetzt hat. Ich wette ferner, daß Vautier, nach dem, was ich von ihm kenne, sich niemals der Gliederpuppe bediente, denn seine Typen sind viel zu wahr und viel zu mannigfaltig, als daß ihm dieses Möbel hätte dienen können. Ich gebe Dir übrigens zu, daß ein Historien- und Porträtmaler desselben nur schwer entrathen kann und daß man schließlich, will man auf akademisch-classischen Studien beharren, von der Unentbehrlichkeit der Gliederpuppe überzeugt wird." Auch später

kommt Robert auf diesen Gegenstand zurück: „Ich empfehle Dir insbesondere das Studium der Draperie, das ich für eines der wichtigsten Dinge in der Kunst betrachte. In diesem Sinne auch wiederhole ich den Rath, nach Meisterwerken zuweilen eine frisch hingeworfene Farbenskizze zu fertigen."

Ansprechend sind auch die Aphorismen, in denen sich Robert über die geistigen Beziehungen des Künstlers zu seinem Berufe ausspricht: „Es gibt in der Kunst zweierlei Wahrheit, die wirkliche Wahrheit, die man Realismus nennt, und die Wahrheit der Erinnerung (la verité de réminiscence). Diese letztere stützt sich auf die Einbildungskraft. Jene ist ein wenig sklavisch, aber treu; die andere oft schön, aber wandelbar (vagabonde) und verführerisch. Die Natur unterwirft sich jener, aber sie läßt sich nicht von der anderen unterwerfen und folgt ihr nicht in ihren Verirrungen. Das Ziel der Kunst besteht darin, diese beiden Gattungen der Wahrheit so viel wie möglich zu vereinigen; außer dem ist kein Heil für die Kunst vorhanden." — Oder: „Die Kunst darf und kann nicht exclusiv sein, sie sinke denn zum Manierismus herab; aber das ist kein erfolgreiches Genre, weil es sich von der Natur entfernt, die immer so reich und mannigfaltig ist." Aber auch der Phantasie ihr Recht: „Es ist nöthig, so viel Einbildungskraft zu besitzen, daß nicht in allen Compositionen dieselbe Anordnung wiederkehre, es würde dies zu einem langweiligen Systeme führen, wie dies bei solchen Werken der Fall ist, die mehr der Ueberlegung als der Einbildungskraft entsprungen sind. Sei überzeugt, mein

lieber Freund, daß allein die Ermüdung, welche die Anschauung so übereinstimmender Compositionen zur Folge hatte, die Romantik und selbst den Realismus hervorgerufen hat. Man will Neues und zwar will man alle Gattungen, nur nicht das Langweilige." In diesem Sinne fordert er den Künstler auf, sich in weiteren Sphären umzusehen: „Die Erfordernisse der Kunst zwingen den Meister, sich ein wenig in der Außenwelt umzuthun, nicht damit sein Herz von derselben gefangen werde, sondern um ein weiteres Feld für die Beobachtungen zu gewinnen."

„Ich bin einverstanden — fährt er ein andermal fort — daß die Einbildungskraft allein nicht ausreicht; sie giebt uns nur Blüthen, aber wir wollen auch Früchte haben. Man muß seine Gedanken präcisiren, sie sichtbar, handgreiflich und so gestalten, daß auch ein Anderer die Ideen versteht, welche den Künstler bewegten. Zudem aber tauchen manche Gedanken auf, welche unübersetzbar oder gar verschiedener Deutung fähig sind; denn es giebt Dinge, die man wohl fühlt, aber nicht immer aussprechen kann, ohne sich auf falsche Pfade zu verirren."

„Alle seine Eigenschaften vorführen zu wollen — lautet endlich die Ermahnung — ist wohl zu viel, zumal wenn man fühlt, daß die einen zum Nachtheile anderer vorwiegen. In diesem Falle trachten wir, was in uns ist, zu entwickeln und nicht zu ersticken; dann aber streben wir darnach, immer vergleichend und Neues beobachtend, das Ausschließliche zu vermeiden, das man so oft bei unvollständigen Talenten findet, von denen wir sagen würden: Ja der zeichnet und componirt vortrefflich, aber er malt abscheulich — oder umgekehrt."

V.

Robert's letztes Bild war ein Porträt des Obersten Schwab, eines bekannten Kunst- und Alterthumsfreundes, welchem die Stadt Biel das Vermächtniß einer reichhaltigen Sammlung vorgeschichtlicher Alterthümer verdankt.[1]) L. Favre erzählt die folgende Geschichte, welche ein charakteristisches Licht auf die Entstehung jenes Bildes wirft. Als er, zwei Jahre vor dem Hinschiede Robert's, mit seinem Begleiter das gastliche Ried verlassen hatte, wurden die Freunde eingeladen, noch ein Stündchen in der „Terrasse" zu verbringen, einer Villa außerhalb Biels, welche Robert's Verwandten gehört. Dort wurden die Bilder bewundert, welche die kunstliebenden Besitzer gesammelt hatten und es kam auch die Rede auf den Kunstsinn überhaupt, der sich seit etlichen Jahren zu Biel in erfreulicher Weise zu entwickeln begonnen hatte. „Diese Kunstliebe der Bieler — meinte der Eine — ist ein gutes Omen für die Zukunft; ich glaube übrigens nicht zu irren, wenn ich ein gutes Theil derselben dem Einflusse des Ried zuschreibe." — „Wie denn — erwiderte Robert — übertreiben Sie nicht, sondern bleiben wir bei der Wahrheit!" „Jener hat Recht — meinte der Hauswirth — und, um uns für die Zukunft zu verpflichten, bauen wir jetzt ein Museum, in welchem eine Bildergallerie gegründet werden soll. Ja, meine Herren, eine Gemäldegallerie in Biel, wer würde das vor zehn Jahren gedacht haben! Ich für meinen Theil schreibe mich ein, das erste Gemälde zu liefern, und

[1]) Das Folgende zumeist nach L. Favre in der Bibliothèque universelle, Bd. 45, pag. 513 u. ff.

unser Robert wird, ich bin überzeugt, nicht weniger leisten." „Angenommen — fügte Aurel bei — ich werde ein Porträt liefern und zwar dasjenige des Obersten Schwab, denn ohne ihn würde man nie auf den Entschluß gekommen sein, in unserem Städtchen eine solche Stiftung zu errichten."

Trotz schmerzhafter Anfälle, welche Robert zeitweilig zur Unthätigkeit verurtheilten, war er bis zu seinem Ende fortwährend der Arbeit zugewendet. So vollendete er noch im Jahre 1870 ein Bild der Marcuskirche, das trotz des kleinen Maßstabes eine Fülle der zartesten Details vereinigt. Er schrieb darüber am 10. September: Ich nehme mich möglichst zusammen, um in diesen ruhigen Tagen mein Bild zu fördern. Es ist eine so feine und mühselige Arbeit, daß es ohne Zweifel das letzte Gemälde sein wird, welches ich in so kleinen Dimensionen ausführe. Ich hoffe indessen, daß die Gewohnheit, welche man in La Chaux-de-Fonds in der Ausbildung des „Kleinen"[1]) hat, meinem Bildchen eine günstige Aufnahme verschaffen möge.

Am 27. October begleitete er das Bild mit folgenden Zeilen, die er an den Besteller, Herrn Oscar Nicolet richtete: „Der „National Suisse", der übrigens noch recht günstig urtheilt, macht mir mit Recht zum Vorwurfe, daß ich meine Interieurs zu klein halte. Sie werden diesen Fehler auch an dem beifolgenden Bilde gewahren; es würde mir in der That weder mehr Mühe noch mehr Zeit

[1]) „petit volume." Robert spielt hier auf die Uhrmacherei und auf den Gegensatz zum „gros volume" an, wie man Stockuhren und andere größere Werke nennt.

gekostet haben, wenn ich dasselbe im doppelten Maaßstabe ausgeführt hätte, denn die Details sind die nämlichen. Uebrigens sind es meine Augen, welche am meisten unter diesem Irrthume leiden; dafür aber kann der Besitzer im Falle einer Feuersbrunst (wovor Gott uns Alle behüten möge) ein solches Bildchen um so bequemer retten, und ebenso bietet dasselbe im Kriegsfalle den feindlichen Kugeln einen kleineren Zielplatz dar. Gewiß ist dies das letzte Bild, welches ich in dieser Weise ausführe; denn mit 65 Jahren leistet man nicht mehr, was früher mit Leichtigkeit gethan wurde, und es geschah auch nur in dem Bestreben, Ihnen gefällig zu sein, daß ich bis zum Ende bei dieser schwierigen Arbeit ausharrte."

Ein erfreuliches Familienereigniß, die Verheirathung Aurels, des ältesten Sohnes, der mittlerweile als Pfarrer das benachbarte Vauffelin bezogen hatte, trug dazu bei, den Greisen noch einmal zu beleben. Robert, der selbst das Brautfuhrwerk geleitet hatte, schrieb Tags darauf einem Verwandten: „Gestern habe ich nur Freudiges erlebt." Er schildert sodann den Wagen mit dem Hausrathe und erzählt: „Die alte Stockuhr meiner Eltern, die einst der Vater des jungen Malers Dubois mit Bildern ausstaffirt hatte, und welche noch immer vortrefflich geht, nahm sich aus wie eine gute Großmutter. Sie schien vergnügt die Stunde zu weisen, welche rings um sie herum die Meisterwerke des kleinen Leopold, wiederholt durch die Zeichnungen des kleinsten Aurel, vereinigte,[1]) die Werke

[1]) Robert gedenkt hier der großen Blätter, welche Prevost nach den Hauptwerken Leopolds gestochen hat.

jener Knaben, die so oft vor dem Schulwege zu ihr emporgeschaut. Und wie viele Stunden sind seither verflossen, wie viele und mannigfaltige Ereignisse über uns gekommen! Welche Erinnerungen ruft mir der Anblick der prächtigen Kupferstiche zurück, die mir so Vieles von dem lieben und stets betrauerten Leopold erzählen, von Rom, von Neapel und Venedig! Damals war ich noch frisch, ich hatte ein offenes Auge und war kerngesund. Jetzt sehe ich zwei Kinder neben mir, für die ich Gott von Herzen danke."

Der größte Theil des Jahres 1871 verlief trotz zeitweiliger Störungen, welche ein nervöses Leiden verursachte, verhältnißmäßig ruhig. Selbst der Kunst konnte Robert noch immer seine Pflege widmen; in diesem Jahre entstand, wie wir oben sahen, das letzte seiner Bilder, das Porträt des Obersten Schwab. Auch an erheiternden Besuchen fehlte es nicht. Im Laufe des Sommers weilte eine Verwandte der Roberts, Frau Favre-Guillarmod von Neuenburg, die als Künstlerin durch ihre Stillleben bekannt geworden ist, während 14 Tagen auf dem Ried. Sie ahnte nicht, wie bald ihr Leben fast gleichzeitig mit demjenigen Aurels enden sollte. Daneben pflegte Robert, wenn immer seine Kräfte es gestatteten, bald größere, bald kleinere Spaziergänge zu machen. So hatte er sich noch im November zu einem Besuche nach Vauffelin begeben. Gewohnt, den Vater zeitig zurück zu sehen, harrten die Seinen bis zum einbrechenden Abend — vergebens; immer größer wurde ihre Besorgniß und eben sollten Boten nach Vauffelin gesandt werden, als der sehnlich Erwartete das

Haus betrat, hell und rüstig, denn statt auf dem gewohnten Pfade zurückzukehren, hatte er den weiten Umweg durch's Thal und über Evilard gemacht.

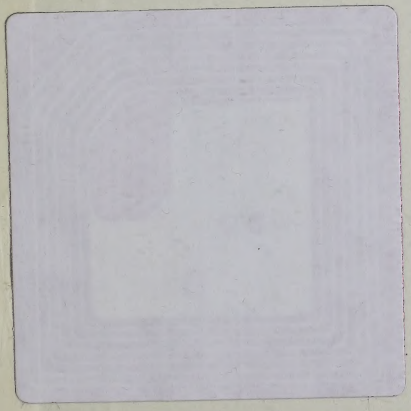
Doch sollte dieses sein letztes derartiges Unternehmen sein. Am 12. December schrieb er einem Freunde: „Ich bin nicht mehr im Stande, Ihnen etwas Rechtes zu schreiben, denn um überhaupt nur schreiben zu können, habe ich das Lager verlassen, an das ich seit bald vier Wochen gefesselt bin und zwar in Folge eines Anfalles, der erst 40, dann noch einmal 24 Stunden gedauert und mir furchtbare Schmerzen verursacht hat. Wie lange wird es noch währen? Bei der jetzt herrschenden Kälte und auf so hohen Jahren ist dergleichen kaum mehr zu heilen. Ach ja, mein Lieber! Man ist wohl glücklich, sich zu sehen, sich zu kennen und beisammen zu sein; man gestaltet sich schöne Zukunftspläne; Alles ist dazu angethan, uns zu erfreuen; aber Gott will nicht, daß wir uns ohne ihn glücklich fühlen, und glücklicher als Jene, denen so viele Uebel und Entbehrungen auferlegt sind. Begnügen wir uns daher beim Anblicke der Jugend, mit den Vorzügen, die sie besitzt und deren auch wir uns ehedem erfreuten. Streben wir endlich, uns in Entsagung zu üben, denn ohne sie nehmen wir nichts von hinnen."

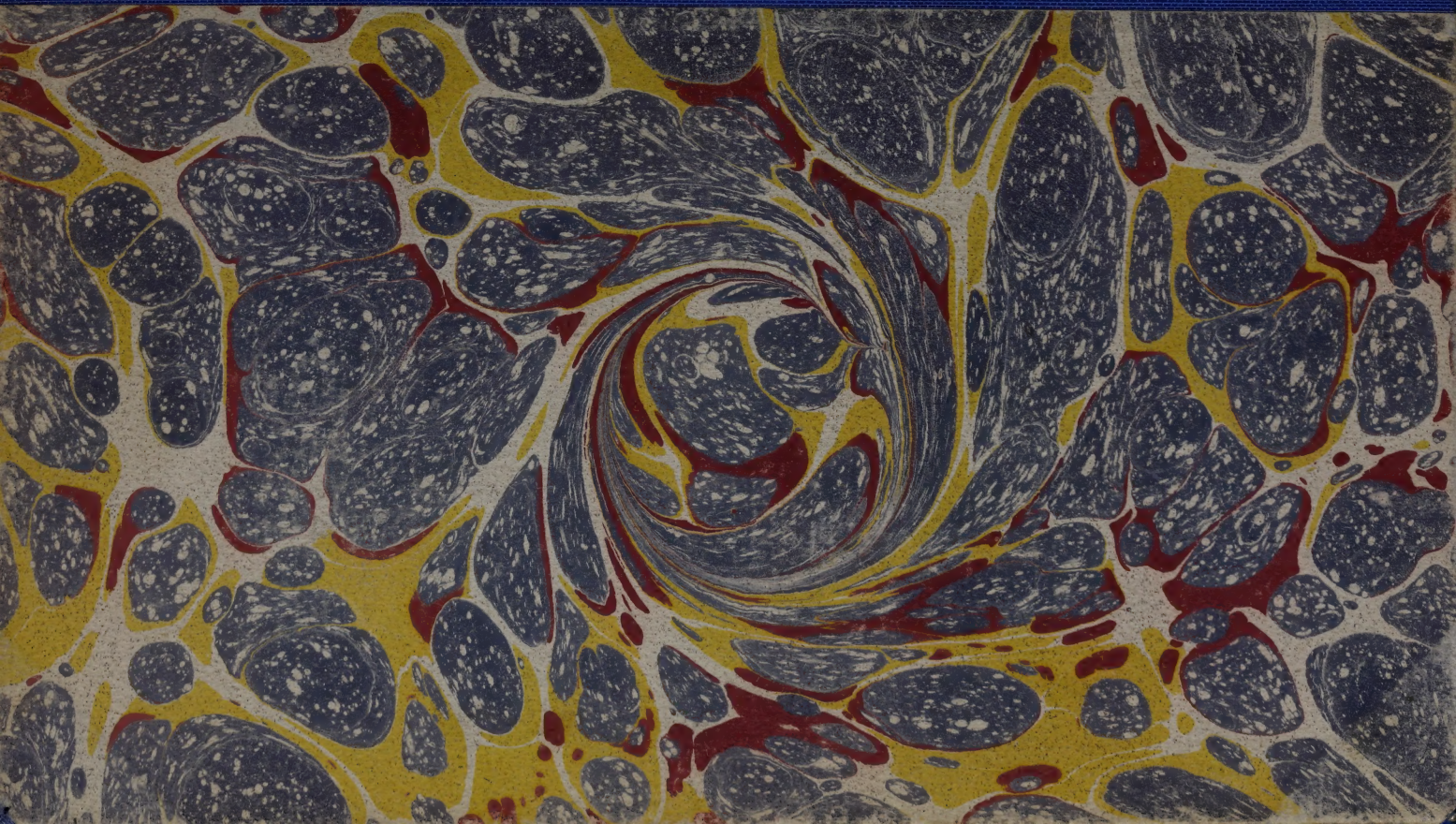
Es war dies der letzte Brief von Robert's eigener Hand. Mit völlig klaren und frischen Gedanken hat er noch wenige Tage vor seinem Tode einen anderen dictirt. Inzwischen mehrten sich die Anzeichen, welche die Auflösung verkündigten; stetsfort sprach Robert vom Tode. Eines Tages wurden die Neuvermählten von Vauffelin herbei-

gerufen; unter Thränen und immer wieder die Kinder mit Küssen bedeckend, gab ihnen Robert den väterlichen Segen; dann sank er in Schlummer zurück, aus welchem am 21. December 1871 ein sanfter und friedlicher Tod die Seele entführte.

Wenige Tage nachher schloß sich das Grab über der Hülle eines Mannes, der als Künstler und als Mensch zu den edelsten Naturen zählte. Sein Andenken lebe fort und geleite die Freunde, die so oft in traulicher Stunde um den wackeren Meister versammelt waren!

K. k. Hofbuchdruckerei Carl Fromme in Wien.



GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01095 9290

IX 4